وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة –

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم الأدب العربي

ديوان اللهب المقدس لمفدي زكرياء

- دراسة سيميائية -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية

تخصص: علوم اللسان العربي

إعداد الطالب:

مسعود خليل

إشراف الأستاذ:

د/ مرداسي جودي

أعضاء لجنة المناقشة

اللقب و الاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
1- د.دفة بلقاسم	أستاذ محاضر	بسكرة	رئيسا
2- د. مرداسي جودي	أستاذ محاضر	باتنة	مشرفا ومقرّرا
3- د. شلواي عمار	أستاذ محاضر	بسكرة	ممتحنا
4- د. بوعمامة محمد	أستاذ محاضر	باتنة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1428 هـ - 1429 هـ

2007 م -2008 م

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَأَلْقَى فِي الأَرْضِ رَوَاسِيَ أَن تَمِيدَ بِكُمْ وَأَنْهَاراً وَسُبُلاً لَّعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ وَعَلامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ)

(النحل: الآيتان 15-16)

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل إلى قسم الأدب العربي بجامعة محمد خيضر- بسكرة، الذي فتح لنا أبواب الدراسات العليا، وأقدر فيه جهوده في إرساء الثقافة العلمية الأكاديمية، وبخاصة فيما يتعلق بالدراسات السيميائية على مستويي التنظير والإنجاز (بملتقياته الموصولة).

وأشكر أساتذتي جميعهم على ما قدموا من علم ومنهج وتوجيه.

خدمة للبحث العلمي.


مقدمة

اعتمد الدارسون قديما في تحليل النصوص الأدبية على الجانب المتعلق باللغة؛ لأنها وعاء الأفكار ومستودع الدلالات، وبتوسع الآفاق المعرفية والتحاور مع الثقافات الإنسانية أخذ المحللون – حديثا- يشركون أدوات عدة تساعد على فهم النص واكتشاف أسراره، فاهتموا – زيادة على اللغة- بسائر الأصوات والمسموعات والألوان والمحسوسات والمصاحبات السياقية وجميع العلامات التي تحمل دلالة ما، وجعلوا منها جميعها شركة متعاونة في تفكيك بنيات النص المتلاحمة وفي التعرف على المعاني التي قد لا تبوح بها العلامات اللغوية. وعرفت هذه التحليلات بالدراسات السيميائية، فصار تحليلهم أعمق وأوسع، وصار كذلك أقدر على تقديم تأويلات متنوعة وقراءات متجددة، يسهم من خلالها المتلقي في إبداع النص، وأصبحت القراءات السّيميائية اكتشافا لحضارة النص ، ومساهمة في تقديم حلول لإشكالات إنسانية كبيرة.

من أجل هذا عزمت على تقديم تحليل في هذه السبيل؛ أملا في الوصول إلى درس أشمل وأثرى. واخترت مدونة "اللهب المقدس"، وإن كان هذا الديوان قد تُنوول في دراسات فنية أدبية أو دراسات دلالية، فإنه لم يُتناول – في حدود ما أعلم- من الجانب السيميائي، ولأنّ الشاعر قدّم من خلاله صورا عن الأنا والآخر، وهي ثنائية تحتم الحوار بين حضارتين، ليصل الجميع إلى كلمة سواء في احترام حرية العقيدة والتفكير والتعايش السلمي، ثمّ لتعلّقي بشعر مفدي زكريا، فالمرء يديم النظر فيما يحب، لعله تنفتح لي من خلاله أبواب قراءة أستفيد منها وأقدمها لغيري من طلبة العلم.

ورحت أبحث عن إجابات لأسئلة متعلّقة بروح النص وشكله:

- ما هي السمات العامة في ديوان اللهب المقدّس؟

- ما هي السمات الخاصة بمفدي زكريا الشاعر الإنسان؟

- ما هي أهم العناصر، في تركيبة النص، التي تعد ملامح سيميائية تميّز هذا الدّيوان عن غيره؟

- هل استطاع الشاعر تجلية الغشاء عن الأنا، ليراه الآخر على حقيقته غير منقوص ولا مشوّه؟

– إلى أيّ مدى استطاع الشاعر أن يقارب بين حضارة المسجد وحضارة الكنيسة؟

وقد قسمت هذا البحث إلى مدخل وفصلين، أما المدخل فتحدث عن المقاربات السيميائية، قدمت من خلاله وجهة نظر اللغويين العرب القدامى لعلم العلامات (السيمياء)، ثم بينت نصيب هذا العلم في الدراسات العربية الحديثة ومبلغ تقبلها له، ثم عطفت الحديث على علم السيمياء عند اللسانيين الغربيين.

وأما الفصل الأول فخصصته للعتبات النصية، وقسمته قسمين:

– العنوان: بوصفه أهم عتبة، ولأنّه بطاقة هوية لما يتبعه

– الغلاف، التدبيج والصور: وهي من العتبات الضرورية لفهم النص، فهي من ألصق ملابساته وأظهرها، وأكثرها جذبا وإمالة للمتلقين.

وتحدث الفصل الثاني عن جماليات البناء النصي، وقسّمته قسمين:

– التناص: الذي ظهر بشكل لافت عند الشاعر، ويعد من عناصر التحليل السيميائي، التي تحاول تحديد اتجاهات الشاعر وأصوله التي ينطلق منها في التعريف بحضارته وطرح البدائل.

– ملامح المكان، الأصوات، الألوان والرموز: فقد كان حضورها بينا محملا بدلالات سيميائية، محرفة عن الدلالات الطبيعية والمألوفة.

وختمت الدراسة بخاتمة تلخص أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وتبعا للخطة المذكورة كان نهج الدراسة المنهج السيميائي الوصفي التحليلي، فالوصف خص المدخل، وصف آراء أهل اللغة من العرب وغيرهم، أما التحليل فخص الفصلين التطبيقيين، ولا يكاد التحليل ينفصل عن الوصف، والمعتمد في ذلك كلّه المنهج السيميائي وتتبع العلامات الدّالة.

ولما توفر لي: البيان والتبيين للجاحظ، العلاماتية وعلم النص لمنذر عياشي، اتجاهات البحث اللساني لميلكا إيفيتش، السيميائية –مدرسة باريس لجان كلود كوكي، دينامية النص تنظير وإنجاز وتحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) لمحمد مفتاح، تأملات، الصراع

الفكري في البلاد المستعمرة، المسلم في عالم الإقتصاد لمالك بن نبي، الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام لعباس محمود العقاد، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي لغريب اسكندر، دليل الناقد الأدبي لميجان الرويلي وسعد البازغي، أعمال الملتقيات (الأول، الثاني، الثالث، الرابع) السيمياء والنص الأدبي (قسم الأدب العربي- جامعة بسكرة)، فقد توفر للبحث ما ييسر التزود بالمادة المعرفية، التي لم يكن جمعها عسيرا، بل صعبا، لكن الصعوبة تكمن في قلة الأعمال التطبيقية السيميائية المتعلقة بالنص الشعري، وإن وجدت فهي تهتم بالشكل؛أي بتطبيق آليات السيمياء على النص، فجعلت النص وسيلة لا غاية، إلا أن أساتذتنا بذلوا جهودا موصولة في التعريف بقيمة النص وجعله هدف الدراسة(في الملتقيات والمناقشات العلمية) أشكرهم جميعا شكر المعترف بالفضل، وأخص بالذّكر الأستاذ المشرف الدكتور جودي مرداسي والدكتور نصر الدين بن غنيسة، والدكتور عبد القادر دامخي، فقد كان لهم عليّ فضل في إنجاز هذا البحث، وإنّ شكرهم فرع عن شكر الله تعالى فـ "**من لم يشكر الناس لم يشكر الله**" أحمده سبحانه على ما أعان وعلم، فالله خير عونا وتعليما.

وبعد، فإنه إن غلبت حسناتي سيئاتي في هذا البحث فذلك ما أرجو والحمد لله أهل الفضل والإنعام، أما إن ظهر ما لا يسر العين الخبيرة من اضطراب في المادة أو عوج في السبيل، بعدما أفرغت ما في وسعي، فحسبي – عندها– تأساة قول الشاعر:

لا تلم كفي إذا السيف نبا ‌ ‌ ‌ ‌ صح مني العزم والدهر أبى

ربّ ساع مبصر في سعيه ‌ ‌ ‌ ‌ أخطأ التوفيق فيما طلبا

والحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله وآله وصحبه.

مدخل

مقاربات السيمياء

* في التراث العربي القديم.
* في الدراسات العربية الحديثة.
* في الدراسات الغربية.

السيمياء في التراث العربي القديم:

ليس المقصود بهذا العنوان أن تراث العرب القدامى تحدث عن علم السيمياء كما وفد إلينا عن طريق اللسانيين الغربيين، بهذه الصورة نفسها وما بلغته من تطور، إنما المقصود – هنا– الذكر العربي للسيمياء والتطرق للحديث عن العلامات الدالة وتفصيل القول في الإشارة وفي الأشياء دالها ومدلولها، إلا أن ذلك لم يرق إلى مستوى النظريات العلمية المكتملة.

نشأ التفكير السيميائي عند العرب في أحضان علوم مختلفة كالبلاغة والمنطق والنحو والكلام وتفسير الأحلام وعلم الطلاسم وعلم تشخيص الأمراض[1]، وقد عرف العرب الفِراسة والقِيافة والحكم على السرائر ببعض مظاهر العلانية، أما الفراسة فهي الاستدلال بظواهر الأحوال وقرائنها على خفايا النفوس والأمور، وقد كان العرب يتأملون هيأة الفرد وتصرفاته وحركاته لمعرفة أمره. [2]

أما القيافة فيعرف بها العرب الشبيه إذا وقع نزاع في نسب المولود، وذلك من خلال تقاطيع الوجه والأعضاء، ويستدلون بها على معرفة الجاني من خلال أثر الأقدام ونحوها[3].وجميع ألوان الفراسة والقيافة علامات غير لغوية دالّة تنضوي في صلب السيمياء. وينسب لابن سينا مخطوطان ذكر فيهما مصطلح "السيمياء" وهما: "الدر النظيم في أحوال علوم التعليم" و"أنموذج العلوم" واقترن المصطلح فيهما بمعارف وحيل روحانية غريبة. [4]

كما ذكر ابن خلدون في مقدمته شرحا لعلم أسرار الحروف الذي عرف عند غلاة المتصوفة، والذي يسميه علم السيمياء[5]. وتحدث ابن خلدون في الفصل الثاني والعشرين(في علوم السحر والطلسمات) عن جابر بن حيان وصناعة السيمياء، وهي – حسب ابن خلدون– فرع عن القوة النفسية التي تحيل الأجسام النوعية من صورة إلى

---

[1] ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص7-8.
[2] [3] ينظر: جبر محمود الفضيلات، القضاء في صدر الإسلام تاريخه ونماذج منه، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، الجزائر، 1987، ص40.
[4] ينظر: مقدمة عز الدين مناصرة على كتاب السيميائية أصولها وقواعدها، ميشال آريفيه وآخرون، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية –الجزائر، 2002، ص23- 24.
[5] ينظر: المرجع نفسه، ص24.

صورة أخرى، وذلك كله من قبيل السحر[6]، ولذلك كانت لفظة السمة والسيما متداولة عندهم في هذه الأبواب.

وقد ورد في لسان العرب: السومة والسيمة والسيماء والسيمياء، بمعنى العلامة وسوّم الفرس جعل عليه السيمة، وقال الله عز وجل: (لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِّن طِينٍ مُسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ) (الذاريات 33–34)، قال الزجّاج: رُوي عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة، وقال غيره معلمة بعلامة يُعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا... (وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ) (آل عمران 14)، أي المرعية والمعلمة. وقالوا سوّم فلان فرسه إذا أعلم عليه بحريرة أو بشيء يُعرف به. والسيما ياؤها في الأصل واو، وهي العلامة يُعرف بها الخير والشر. [7]

وقد وردت كلمة سيما (مضافة إلى ضمير الجمع المذكر الغائب) في القرآن الكريم في مواضع عدّة (ستة مواضع).

قال الله تعالى: (تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ) (البقرة/ 273).

وقال: (وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ) (الأعراف/ 46).

قال الله تعالى: (وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ)(الأعراف/48).

وقال الله تعالى: (وَلَوْ نَشَاء لأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ) (محمد/ 30).

وقال: (سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ) (الفتح/ 29).

وقال: (يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ) (الرحمن/ 41).

وجميع لفظ "سيما" في هذه الآيات القرآنية يعني العلامات، فيظهر على الفقراء المتعففين من المهاجرين الذين انقطعوا إلى الله وإلى رسوله وسكنوا المدينة، علامات تدل على عسرتهم، مع أنهم لم يبدوا – تعمدا – ما ينبئ عن حالهم، فيعرفون بتلك العلامات والصفات[8].ورجال الأعراف يعرفون أهل الجنة ببياض في الوجوه، وأهل النار بسواد في الوجوه. وكذا أتباع محمد رسول الله – صلى الله عليه وسلم– علامات السجود في

[6] ينظر:ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الجيل، بيروت، د ت، ص549-550.
[7] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، مادة (سَوَمَ)، ط1، 1997، 3 / 372.
[8] ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت-لبنان، 2006، 1 / 296.

وجوههم[9]يعرفون بها، قيل: هي السمت الحسن، وقيل: الخشوع والتواضع، وقيل: حسن وبهاء في الوجه. [10]

أما المجرمون فيعرفون بعلامات تدل على ما اقترفوه من سوء. قال الحسن وقتادة: "يعرفون باسوداد الوجوه وزرقة العيون ".[11]

ونجد في القرآن الكريم –كذلك– ألفاظا وعبارات كثيرة تحمل إشارات دالة على معانٍ لم تكن لتعرف لولا تلك الإشارات، ومن تلك الآيات على سبيل التمثيل قوله تعالى: (فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ) (مريم/ 29)، (ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدّاً وَهُوَ كَظِيمٌ) (النحل/ 58)، (يَنظُرُونَ مِن طَرْفٍ خَفِيٍّ) (الشورى/45)، (لَوَوْا رُؤُوسَهُمْ) (المنافقون/5)، (جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ) (نوح/7)، و(وَإِذَا مَرُّواْ بِهِمْ يَتَغَامَزُونَ) (المطففين/30)، (وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ) (الهمزة/1)، (مُسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ) (الذاريات/34)، (وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ) (آل عمران/14)، (إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّلْمُتَوَسِّمِينَ) (الحجر/75)، (وَعَلامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ) (النحل/16).

إن ذكر كلمة "سيما" في القرآن الكريم، وذكر "السيما" و"السيمياء" في المعاجم العربية (وكله بمعنى العلامة) وتصوير القرآن الكريم لكثير مما ينوب عن الألفاظ من الإيماءات ونحوها، دليل على تضمن تراثنا اللغوي في استعماله الكلامي للسيمياء بوصفها اسما لكل ما يغني عن اللفظ والقول. ومن الموافقة الصوتية أن لفظة "السيما" العربية الأصيلة تشابهت في المسموع مع لفظة "*Sémio*" الإغريقية، فيحس الدارس أن التقاءً ما بين المصطلحين العربي والإغريقي.

ولم يكن الأمر مجرد ألفاظ مبثوثة في ثنايا الكلام العربي، دون أن يُلتفت إليها أو يُعتنى بشأنها. فقد تكلم علماء العربية الأوائل في هذه السبيل. وإذا كان بعضهم قد تحدث عن هذه السمات عرضا فإن منهم من أفاض القول فيها إليها إفاضة عميقة تدل على سبق تراثنا العربي في علم العلامات، ولعل الجاحظ نموذج بارز في هذا المجال من خلال مؤلفه

---

[9] ينظر: المرجع نفسه، 2 / 733.
[10] ينظر: المرجع نفسه، 4 / 1748.
[11] ينظر: المرجع نفسه، 4 / 1813.

"البيان والتبيين"، فقد تحدث عن أصناف الدلالات، وجعلها خمسا لا تزيد ولا تنقص. قال: « وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة، والنصبة هي الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحلية مخالفة لحلية أختها، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها في التفسير وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصِّها وعامها، وعن طبقاتها في السار والضار، وعما يكون منها لهوا بهرجا، وساقطا مطَّرحا»[12].

فيقسم الجاحظ العلامات إلى اللفظ، الإشارة، العقد، الخط، الحال (النصبة). فأمّا اللفظ فهو العلامة اللسانية، وأمّا الخط فهو الصورة المكتوبة للفظ، وأما العقد فبأصابع اليد وتحليق بعضها، وأما الحال الدالة فمثل الجبل الذي ينبئ عما حدث عليه وحوله، فيحكي بحاله ما يعجز عنه الواصف لو نطق بمقاله. وأما الإشارة فيخصها الجاحظ ويفردها بتتبع أنواعها، وذلك لما لها من أهمية دلالية، فهي أكثر العلامات غير اللسانية (المذكورة) تعبيرا عن المقاصد. قال الجاحظ: «فأما الإشارة فباليد، وبالرأس، وبالعين، والحاجب والمنكب، إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف. وقد يتهدد رافع السيف والسوط فيكون ذلك زاجرا ومانعا رادعا، ويكون وعيدا وتحذيرا»[13].

فذكر الجاحظ –هنا– الإشارة ببعض الجوارح كاليد والرأس والعين والحاجب وذكر بعض الإشارات بالثوب والسيف والسوط، ولكل إشارة دلالاتها المتعددة حسب المقام ونوعية الإشارة. فقد تكون للمنع أو للوعيد والتحذير – كما ذكر الجاحظ– وقد تكون لدلالات أخرى كثيرة[14]، ومن هذه الدلالات الكثيرة ما ورد في أبيات عمر بن أبي ربيعة[15]:

أشارت بطرف العين خشية أهلها إشارة مذعور ولم تتكلم

---

(12) الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط1، 1997، 61/1.
(13) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(14) محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، طبعة 1994، ص82.
(15) ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، د ت، ص204.

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلا وسهلا بالحبيب المتيم

فأبردت طرفي نحوها بتحية وقلت لها قول امرئ غير مفحم

فالإشارة بالطرف دلت على ترحيب، ثم كانت الإشارة الثانية بريدا ينقل الخبر والمشاعر (أبردت).

ثم تحدث الجاحظ عن تعاضد اللفظ والإشارة في عملية إبلاغ الرسالة، فقد لا يفي اللفظ بالغرض المتوخى، فتكون الإشارة معينا له مترجما عن مقصد الكلام. قال: « والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه. وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تغني عن الخط»[16].

ولم ينه أبو عثمان حديثه في هذا الباب حتى نفذ إلى أعمق ما تصل إليه الإشارات، وهو المعنى الخاص الذي لا يدرك بغير الإشارة، وتقف دونه اللغة عاجزة، وقد يكون السبب الستر والإخفاء، ولكن قد يكون أكبر من ذلك، قد يكون المعنى خاصا تتحرج الألفاظ منه أو تقصر عن بيانه وتتلاشى دون بلوغه، قال: « وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير ومعونة حاضرة، في أمور يسترها بعض الناس عن بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس. ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص، ولجهلوا هذا الباب البتة » [17].

كما ذكر أن قوة الإبلاغ تكمن في أن العلامات المختلفة تجعل الناظر واللامس يشارك في عملية الفهم والتلقي، من خلال حاسة النظر (البصر)، وحاسة اللمس[18].

إن الجاحظ تفطن إلى دور الإشارة والعلامة غير اللغوية في عمليتي الفهم والإفهام وما تقوم به من دور تربوي تعليمي، وما تضيفه تلك الإشارات في بلاغة التواصل، ولولا يقينه بأن لها أهمية دلالية كبرى ما أفرد لها هذه الفقرات المبينة. لكن ذلك كله يبقى محدودا جدا، إذا قيس بحجم كتاب "البيان والتبيين". فكأن الكاتب ذكر ما ذكر لماما في معرض حديثه عن الأدوات المساعدة في جعل الكلام مبينا، ومع ذلك فقد وفى تلك النصوص حقها

---

[16] ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، 61/1، 62.

[17] ينظر: المرجع نفسه، 62/1.

[18] ينظر: الجاحظ، الحيوان، تح: يحيى الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت- لبنان، ط3، 1997، 1 / 45.

وتعد –دون مبالغة– أسسا قوية للتفكير السيميائي عند اللغويين العرب القدامى، وأظن أن أبا عثمان لو خطر بباله أن يصنف في العلامات مصنفات مفردة لكانت تلك النصوص منطلقات تفكيره، ولأبدع في ذلك إبداعا يتسامع به الناس في جيله، وبعد جيله، إلا أن انشغال العرب قديما بالبيان اللساني، وخاصة ما تعلق منه بالقرآن الكريم جعلهم يكلفون بالكلمة الكلف كله.

وقد ذكر أبو هلال العسكري رأي ابن المقفع في البلاغة، فهي عنده اسم لمعان تجري في وجوه كثيرة، منها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعا..، فعامة ما يكون من هذه الأبواب، فالوحي فيها والإشارة إلى المعنى أبلغ[19].

فالسكوت والوحي (أي الإيحاء) والإشارة، كلها من مفردات السيمياء. ومع ذلك فقد يؤول هذا النص على أن الإشارة المقصودة فيه هي الإشارة إلى المعنى بأقل قدر من الكلام، ولكن ضميمتيها من السكوت والإيحاء أمر يقرب القصد جهة العلامات الدالة. فالسكوت أكبر علامة، وأبلغ إشارة إذا كان المخاطب جاهلا لا يفهم أو وضيعا لا يرهب أو حاكما سليطا يحكم بالهوى[20].

وذكر ابن هشام الأنصاري في تقديم كتابه "شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب" لفظة "الإشارة"، وقرنها بـ"الإخفاء"، بعدما ذكر لفظة "العبارة"، وقرنها بـ"الإيضاح". وهو لم يقصد أبدا إلى الإشارة في علم السيمياء من أي طريق، لكن يستفاد من هذا القول أن السائد في لغة العرب في عهد ابن هشام (ق8هـ) أن لفظة "إشارة" تدل على دال غير كاف لبيان المعنى بخلاف "العبارة "، فإنها دال تام في أداء المعنى[21].

---

(19) ينظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط2، 1989، ص23.

(20) ينظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص23.

(21) ينظر: ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع القاهرة، 2004، ص31.

وقد ورد في التعريفات للشريف علي الجرجاني (740 هـ –816 هـ) حدّ العلامة بأنها « كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول»[22]، فالعلامة في التراث العربي مرتبطة بطرفين، هما: الدال والمدلول. [23]

وفي القرن الحادي عشر ظهر أبو حامد الغزالي بفكرة خطيرة في مجال علاقة الدال بالمدلول، حيث قسم وجود الأشياء ثلاثة أقسام، القسم الأول وجودها في الأعيان، والقسم الثاني وجودها في فكر القائل والمتلقي، والقسم الثالث وجودها في الملفوظ. يرى الغزالي بأن للأشياء وجودا في الأعيان ووجودا في الأذهان ووجودا في اللسان، أما الوجود في الأعيان فهو الوجود الأصلي الحقيقي، وأما الوجود في الأذهان هو الوجود العلمي الصوري، وأما الوجود في اللسان هو الوجود اللفظي الدليلي [24]. وقريب من هذا رأي ابن سينا (370 هـ – 428 هـ) حيث جعل الأشياء الخارجية ترتسم في النفس فتنقلب عن هيئاتها إلى التجريد. أمّا يحي بن حمزة العلوي فيقول باللفظ والمعنى الذهني، ويستبعد العالم الخارجي.[25]

ويتضح من خلال هذه الآراء الشبه الكبير بين البعد الثلاثي للدليل عند الغزالي من جهة وعند بيرس من جهة أخرى، والشبه بين النظرة ذات البعدين عند يحي بن حمزة العلوي من جهة وعند "سوسير"(Ferdinand de Saussure) من جهة أخرى، فكان سير الدرس السيميائي موصولا بين القدماء والمحدثين من العرب والغربيين سواء، فتمهدت الطريق أمام المهتمين بالجانب اللساني– السيميائي في الدرس اللغوي الحديث.

السيمياء في الدراسات العربية الحديثة:

تعرض أهل اللغة والدارسون في علوم اللسان من العرب المحدثين للجانب السيميائي، فكان منهم متمثلون لهذه الدراسات السيميائية، ولعل محمد مفتاح نموذج ثري من خلال إسهاماته وجهوده السيميائية: "في سيمياء الشعر القديم"، "تحليل الخطاب الشعري – استراتيجيه التناص"، "دينامية النص"، فلقد قدم خلاصة تفكيره وتقبله للآراء النظرية والإجراءات التحليلية السيميائية، وتحدث عن مكونات الخطاب الشعري، وبخاصة التناص، وفصل في تنامي وتناسل النصوص

---

[22] علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط1، 1958، ص139.
[23] ينظر: قادة عقاق، "ما هي العلامة؟ وما طبيعتها في التراث العربي الإسلامي؟"، أعمال الملتقى الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 7-8 نوفمبر، 2000، ص107.
[24] ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص9.
[25] ينظر: المرجع نفسه، ص9.

الشعرية، وطبق وجهات نظره وخلاصة فهمه للدرس السيميائي على نونية أبي البقاء الرندي " لكل شيء إذا ما تم نقصان"، فجمع بذلك بين النظرية والتطبيق وكانت أعماله رائدة في ميدان النقد العربي المعاصر[26].

ومع محمد مفتاح وبعده واصل الدارسون المحدثون العرب مقارباتهم السيميائية، فتكلموا عمَّا توصل إليه علماء اللغة من العرب والغرب، فكتب محمد الصغير بناني في النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ[27]. وكتبت فاطمة الطبال بركة "النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون(Roman Jakobson)"[28]، كما تحدثوا عن العلامات السمعية البصرية، وغيرها من العلامات غير اللسانية. وكتب محمد كشاش في لغة العيون وحقيقتها وأغراضها وقاموسها[29].

ومن الدارسين من يرى أن جسم الإنسان يمتلك لغة غير لفظية (*language non-verbal*) ألفاظها الحركات والإشارات والإيماءات والهيئات والعوارض التي تعبر وتفصح عن مشاعر الإنسان وانفعالاته وأفكاره[30].

وتحدث أحمد مختار عمر عن فلسفة الألوان وسيماها، فسمى العرب الألوان بما شاهدوا، واشتقوا من تلك المشاهدات أسماء الألوان، كالأشقر من الشِّقر، وهو شقائق لنعمان، والمُتبِّن من التبن، والأملح من الملح، والفاحم من الفحم، والأحمر المضرج من الإضريج[31].

وأقدم بعضهم على التحليل الإجرائي كما فعل عبد الملك مرتاض، حيث تصدى للنص القرآني، وبين من خلاله: الزمن القرآني، الحيز القرآني، التشاكل والتباين النسج والإيقاع[32]. كما قدم تحليلا لنصوص أدبية وجال فيه عبر الحيز الزماني والمكاني ودرس شكل القصيدة[33]. وتحدثوا عن النظرية المقاماتية والملامح شبه اللغوية[34].

---

[26] ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص57 وما بعدها.
[27] ينظر: محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ.
[28] ينظر: فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون- دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993.
[29] ينظر: محمد كشاش، لغة العيون، حقيقتها، مواضيعها وأغراضها، مفرداتها وألفاظها، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 1999.
[30] ينظر: كريم زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية (دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2001، ص 149- 150.
[31] ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب القاهرة، ط2، 1997، ص83.
[32] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة، 2001، ص5.
[33] ينظر: عبد الملك مرتاض،أي دراسة سيميائية لقصيدة: "أين ليلاي" لمحمد العيد ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1992، ص110 - 111.
[34] ينظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، المكتبة اللغوية، ط3، 2001، ص252.

وكانت أعمال الأساتذة والدارسين المعاصرين لبنات يكمل بعضها بعضا، في رسائلهم الجامعية ومقالاتهم وبحوثهم، نذكر منها[35]:

- هدى وصفي في دراستها لمسرحية "الأستاذ".
- عواد علي في:"المقاربة السيميائية للخطاب المسرحي"، وفي اطروحته للماجستير " في سيمياء العرض المسرحي".
- زياد جلال في كتابه:"مدخل إلى السيمياء في المسرح". وفي دراسته لـ:"ليالي الحصاد".
- سامي سويدان في دراسته لرواية نجيب محفوظ " اللص والكلاب".
- رشيد بن مالك في دراسته: "قراءة سيميائية في رواية العشاء السفلي".
- وسيني لعرج في دراسته لرواية "أحلام بقرة" لمحمد الهراوي.
- عبد المجيد نوسي في دراسته لقصة"الزيف".
- عبد القادر فيدوح في دراسته السيميائية "قصة دانيا".
- عبد الملك مرتاض بقراءاته السيميائية لإحدى حكايات ألف ليلة وليلة.
- مصطفى حكة في دراسته لكتاب الغزالي " المنقذ من الضلال".

وهناك مقاربات سيميائية أخرى، مثل:

- عبد الحميد بورايو بإسهاماته في الدراسات السيميائية السردية.
- محمد مفتاح بجهوده الكثيرة في المجال السيميائي (وقد سبق ذكرها).
- دراسات عبد الملك مرتاض لنصوص أدبية وللنص القرآني أيضا.

[35] ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص11 – 12.

السيمياء في الدراسات الغربية:

توجد نظرية علاماتية ضمنية في التفكير اللساني عند الأمم من قديم ولذلك فإنه من العبث أن نبحث عن الأصل التاريخي للعلاماتية عند مؤلف بعينه وإذا عزي هذا الشرف إلى "سانت أوغستين" فإن مرد ذلك إلى ما قدمه من جهد في التفريق بين العلامات الطبيعية والعلامات التواضعية، وفي التمييز كذلك بين وظيفة العلامات عند الإنسان ووظفتها عند الحيوان[36] .

إن مصطلح "سيميوطيقا" قديم، يعود إلى عهد أفلاطون، فورد مصطلحان أحدهما إلى جانب الآخر في تعبير أفلاطون هما: Sémiotiké و Grammatiké[37].

وفي سنة 1632 نشر الفيلسوف الإسباني "ج.بوانسوت" « **Tractatus de signis** » اقترح فيه ما عدّه البعض النظرية الأولى للعلامات وميز فيه بين التمثيل والمعنى[38].

وتقر الدراسات أن مرحلة "جون لوك" (ق17) هي المرحلة الحقيقية لتمييز السيمياء عن غيرها من العلوم، و قسم العلوم ثلاثة أقسام: علم الأخلاق، علم الطبيعة، علم السيمياء.[39]

وإذا كانت هذه النظرية الضمينة. وهذا الوجود المصطلحي قديم في الثقافة الإنسانية وفي التعبير اليوناني، فالسيمياء لم تظهر علما واتجاها إجرائيا في التحليل إلا حديثا، وتذكر القواميس الفرنسية السيميولوجيا وتربطها باللسانيات، حيث ورد في: " Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage"، الذي وضعه "ج. ديبوا"(J.Dubois) وآخرون أن اللسانيات ليست سوى فرع من السيميولوجيا، واللسانيات ضرورية ومهمة للسيمياء لطرح قضية الدال بشكل ملائم. [40]

---

[36]، [37] ينظر: عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، 2003، ص 14.

[38] ينظر: منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب /بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص13-15

[39] ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص7.

[40] Voir : Jean Dubois et al, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, édition de Larousse, Paris, 2001, P425 -426.

وورد في تعريف السيميولوجيا أنها علم الوحدات الكبرى الدالة على الخطاب (ويضيف القاموس) أن التعريف القريب للسيميولوجيا هو الدراسة التطبيقية للدلالة، ومجال دراستها هو النص[41].

أما السيميوطيقا فإنها تأخذ مشروع السيميولوجيا لـ: ف. سوسير، وتهتم بدراسة حياة العلامة وسط الحياة الاجتماعية. [42]

إن "السيميائية أو علم العلامات(*Semiotics*) مصطلح اشتق من المنطوق اليوناني(*Semeion*)، وتعني علامة ويَسمونه بصفة العلمية(أي إنه علم) "علم السيميولوجيا"، ويعرفونه بأنه العلم الذي يدرس جميع أنواع الرموز، بما فيها الرموز اللغوية، باعتبارها أدوات اتصال"[43]. ويشير الباحثون إلى أن أسس السيميائية لم توضع إلا في النصف الأول من القرن العشرين مع العمل الذي قام به المنطقي الأمريكي "شارلز ساندرس بيرس" *Charles* « *Pierce*(1839–1914)، أما المجال الحق لهذا العلم فقد أسسه "ش.و.موريس" " *C.w.* *Morris*"[44]. ويرى "جان كلود كوكي" أن ضبط أصول السيميائية يعود تحديدا إلى سنة 1960 حين أنشئت جمعية لدراسة اللغة الفرنسية وفق مناهج كانت تبدو مخالفة لما هو مألوف[45]، ويرى أن نص "راهنية السوسيرية" نقطة انطلاق السيميائية[46]، ويركز على تاريخين مهمين في هذا المجال الأول منهما مرتبط بالثاني، وهما: 1966 و1979، ففي سنة 1966 تم نشر كتاب "الدلالة البنيوية" لـ "غريماس" (Greimas)، ويعد أول ميثاق للسيميائية، وفي سنة 1979 نشر القاموس المعقلن لنظرية الكلام لـ"غريماس وكورتيس(Courtes)"[47]. وإذا كانت النماذج الشكلية للسيميائية قد

---

(41) Voir : Jean Dubois et al, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, P425-426.
(42) op.cit., p425-426.
(43) عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2002، ص73-74.
(44) ينظر: ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد مصلوح ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000، ص351.
(45) ينظر: جان كلوك كوكي، السيميائية مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003، ص22.
(46) ينظر: المرجع نفسه، ص35.
(47) ينظر: المرجع نفسه، ص45.

ظهرت في أعمال "سوسير"(1857-1913) وحلقة براغ وأعمال "هيلمسلاف" (Hjlmslef) (1865-1899)، فإن الميثولوجيين والأثنولوجيين والفولكلوريين هم الذين قدموا لها النماذج الدلالية الأولى[48].

والسيميائية في جوهرها علم يُعنى بدراسة جميع العلامات في تأدية الرسالة بين الملقي والمتلقي، أي أنها "دراسة العلامات المستخدمة لتحقيق التفاهم المتبادل... وهي المجال الذي تلقاه كثير من الباحثين اللسانيين بالقبول في الآونة الحاضرة"[49].

ولقد أعلن "سوسير" في فترة تكاد تكون متزامنة مع "بيرس" أن اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار، وأنها تقارن بالكتابة وبأبجديات الصم البكم وبالشعائر الرمزية وصيغ اللباقة والعلامات العسكرية... (ثم يضيف سوسير) وسنعطي لهذا العلم اسم "العلاماتية" من اليونانية (Semeïon)، أي علامة)[50].

من هنا يتضح أن سوسير وبيرس تزامنا في الحديث عن هذا العلم، فعد علم العلامات طفلا لأبوين، بيرس وسوسير، ولم يعرف الواحد منهما الآخر[51].

ولقد اقترح بيرس مصطلح « Sémiotique » (علم العلامات) واقترح سوسير مصطلح «Sémiologie» (علم العلامات) ولا يوجد اختلاف جوهري بين المصطلحين، إلا أن المسمي الأول (أي بيرس) فيلسوف منطقي أمريكي، والمسمي الثاني (أي سوسير) مؤسس اللسانيات العامة سويسري[52]، لذلك فضل الأمريكيون المصطلح الأول وفضل الأوربيون المصطلح الثاني[53].

ومن أشهر أعلام السيميولوجيا "تشارلزساندرس بيرس"، "رولان بارت" (R.Barthes) "غريماس"، "رومان جاكوبسون"(Roman Jakobson)، "أمبرتو إيكو"، "مايكل ريفاتير"، "جوليا كريستيفا"(J.Kristeva) "باربرا هير نستاين" "سميث"، مع إشارات "سوسير" الأولى[54].

---

(48) ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ص351.
(49) المرجع نفسه، ص351.
(50) ينظر: منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، ص17.
(51) المرجع نفسه، ص33.
(52) المرجع نفسه، ص33، 34.
(53) ينظر: عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص15-16.
(54) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2002، ص179.

وقد كانت إشاراته بمثابة ومضات خاطفة، لكنها أنارت دروب السيمياء، خاصة فيما يتعلق باعتباط الدليل وضم الأصوات والإشارات والأيقونات تحت مسمى الدليل السسيميولوجي، فقد أطلق "سوسير" مصطلح "دليل" (Signe) على التوليف بين المتصوَّر الذهني والصورة الأكوستيكية، ثم اقترح تعويضا عن المتصوَّر الذهني بمصطلح "مدلول" (Signifié) وعن الصورة الأكوستيكية بمصطلح "دال" (Signifiant) [55]. والرابط الذي يجمع بين الدال والمدلول رابط اعتباطي، أي أنه لا توجد علاقة طبيعية بين الدال والمدلول، إنما هي ناتجة عن التواضع الاجتماعي[56]. ومبدأ اعتباط الدليل أساس في البحث السيميولوجي؛ لأن موضوع السيميولوجيا هو مجموع الأنظمة المؤسسة على اعتباط الدليل[57]. ويتكون الدليل السيميولوجي من مواد مختلفة: صوتية، إشارية، أيقونية، خطية..[58] أي إنه يبحث في كل النظم الدلالية غير اللغوية[59].

إلا أن "بيرس" قد وسع مجال السيمياء أكثر من غيره، إلى درجة أنه ذهب إلى أن جميع العلوم لا يمكن لها أن تتجاوز دراستها الإطار السيميائي[60]. فجعل "بيرس" دراسته لجميع أشياء هذا الكون على أنها نظام سيميولوجي.

وقد قال في هذا المجال: « إنه لم يكن بإمكاني على الإطلاق أن أدرس أي شيء: – الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، الجاذبية، الديناميكا الحرارية، البصر، الكيمياء التشريح المقارن، الفلك، علم النفس، الصوتيات، الاقتصاد، تاريخ العلوم، الهويست* الرجال والنساء، النبيذ، علم المقاييس والموازين–، إلا بوصفه دراسة علاماتية»[61].

ومن هذه النظرة الشاملة جعل بيرس حدود هذا العلم تتسع، فالحياة لا يمكن إدراكها إلا بواسطة نظام من الأدلة. والدليل له علاقة ثلاثية كما هو مبين في الخطاطة الآتية[62]:

---

(55) ينظر: دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، نص – صورة، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر، 1995، ص12-13.

(56) ينظر: المرجع نفسه، ص13.

(57) ينظر : المرجع نفسه، ص14.

(58) ينظر : المرجع نفسه، ص14.

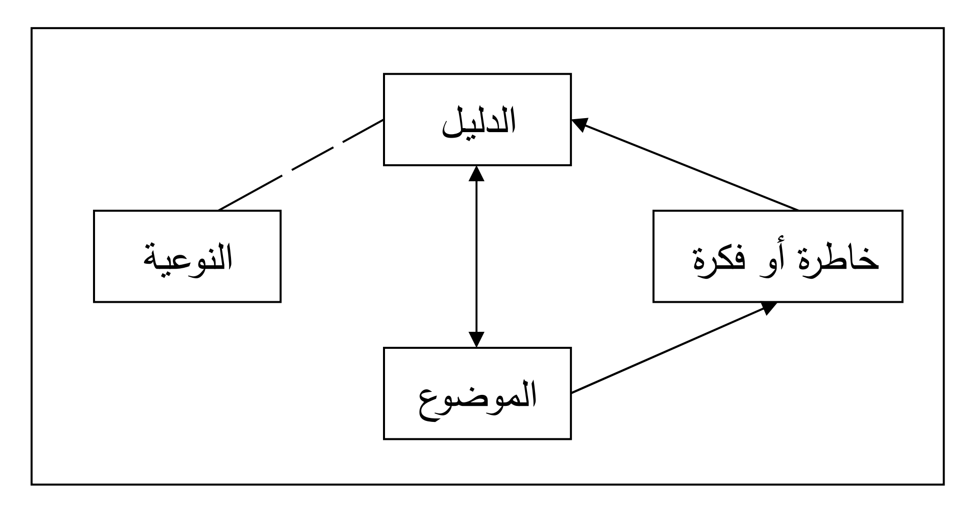
(59) ينظر : خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2000، ص18.

(60) ينظر: رشيد بن مالك، البحث السيميائي المعاصر، مجلة السيميائية والنص الأدبي، تصدر عن جامعة باجي مختار عنابة، 1996، ص23.

* "الهويست": ضرب من لعب الورق.

(61) منذر العياشي، العلاماتية وعلم النص، ص14- 15.

(62) الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، 1992، ص08.



وتتمثل مساهمة "بيرس" في أمرين اثنين:

1. العلاقة الدالة ثلاثية الأبعاد: العلامة- الموضوع- المؤول.
2. الاعتراف بتصنيف العلامات وعدم اختزالها في العلامة اللسانية، حتى إنه ليصل بها إلى ستّ وستين (66) نوعا من العلامات.(63).

والدليل هو شيء موجود من أجل شخص ما، لغرض ما، وذلك على نحو من الأنحاء، والدليل يتوفر على علاقة ثلاثية الأبعاد:

1. يؤول فكرة.
2. جُعِلَ من أجل موضوع بعينه، ويدل بنفس الشيء الذي يقوم بتأويله.
3. موجود على نحو من النوعية التي تضعه في علاقة مع موضوعه(64).

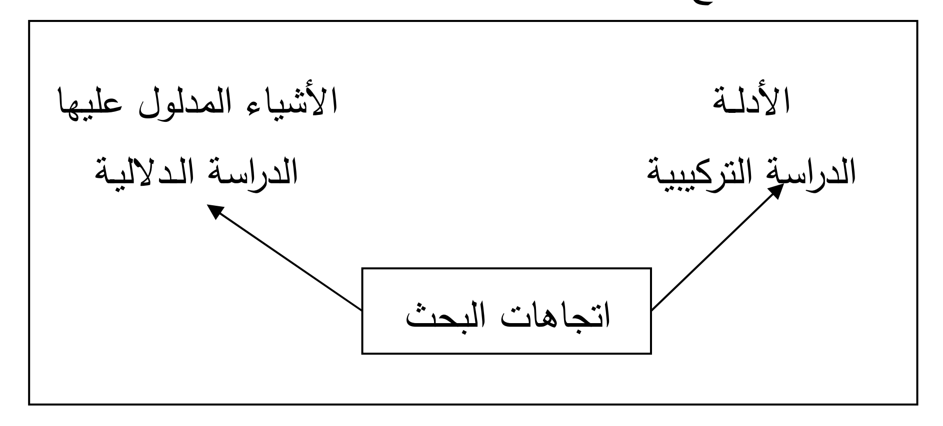
ويميز "بيرس" بين ثلاثة أنماط من الأدلة: الرمز (*Symbols*)، الأيقونة (*Icons*) والأمارة (*Indics*)، فالرمز يمتاز بالاعتباطية بينه وبين موضوعه. أما الأيقونة فتقوم على الشبه الصوري المحض بموضوعها. وأما الأمارة فإنها تتدرج في علاقة العلة بالمعلول فالدموع –مثلا– أمارة على الحزن(65).

أما "ش. موريس" فقد طور فكرة الدليل عمّا كانت عليه عند "بيرس"، وقدمها في شكل جديد. فهي عنده يجب تصورها كسيرورات سلوك. فجسم الإنسان –مثلا– يؤثر في المحيط ويتأثر به، إذاً ثمة تفاعل بينهما. وهو بهذا لا يبعد عن نظرة "بيرس" إلا في البعد السلوكي.

(63) ينظر: منذر العياشي، العلاماتية وعلم النص، ص16.
(64) ينظر: جيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص09.
(65) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وسيرورة الدليل (*Semiosis*) تحتوي حسب "موريس" على أربعة عناصر: الدليل أو الناقل، المدلول، الأثر، المؤول (*Interprété*). وليس ثمة تراتبية بين هذه العناصر الأربعة(66).

والخطاطة الآتية توضح تصور "موريس"(67).



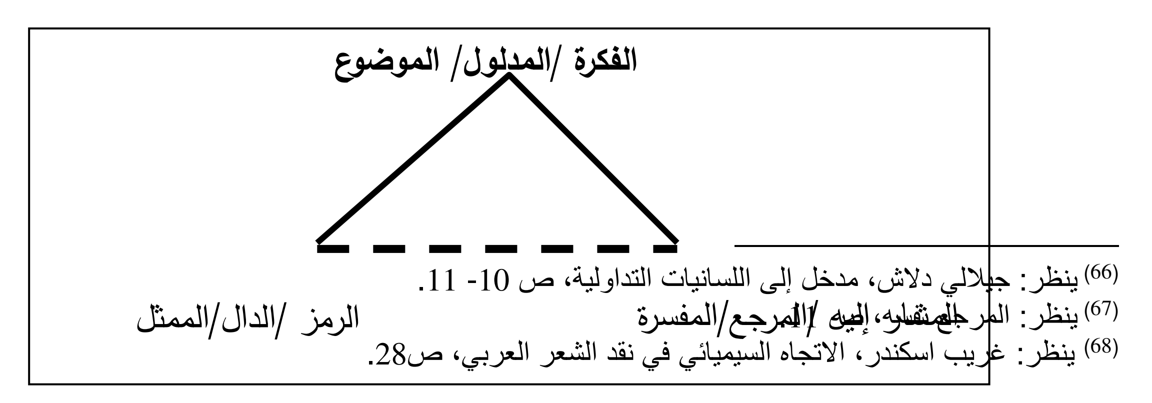
وقد قسم "موريس" السيميائية إلى ثلاثة أقسام:

- المقاماتية (البراجماتية) (*Pragmatics*).
- علم الدلالة (*Semantics*).
- علم التراكيب (*Syntax*).

وممن ساروا على اعتبار أن القيمة السيميوطيقية تكمن في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، ولا تتجاوز ذلك إلى الشيء المشار إليه "دي سوسير" و"إمبرتو إيكو". فالسيميوطيقا لا تهتم بمطابقة العلامة للواقع عندهما.

وقد خالف هذه النظرة فريق آخر يدخل المشار إليه ضمن عناصر تحديد العلامة، على رأس هؤلاء العالمان "ريتشاردز" و"أوجدن"، في كتابهما: "معنى المعنى". فإغفال الأشياء عندهما قطع لأواصر المنهج العلمي، ومن ثم فلا بد من وجود تحليلين منفصلين: تحليل يتناول العلاقة بين العلامة والفكرة، وتحليل يتناول العلاقة بين الفكرة والشيء المشار إليه.

وقد اختصر ذلك في شكل المثلث المشهور(68):



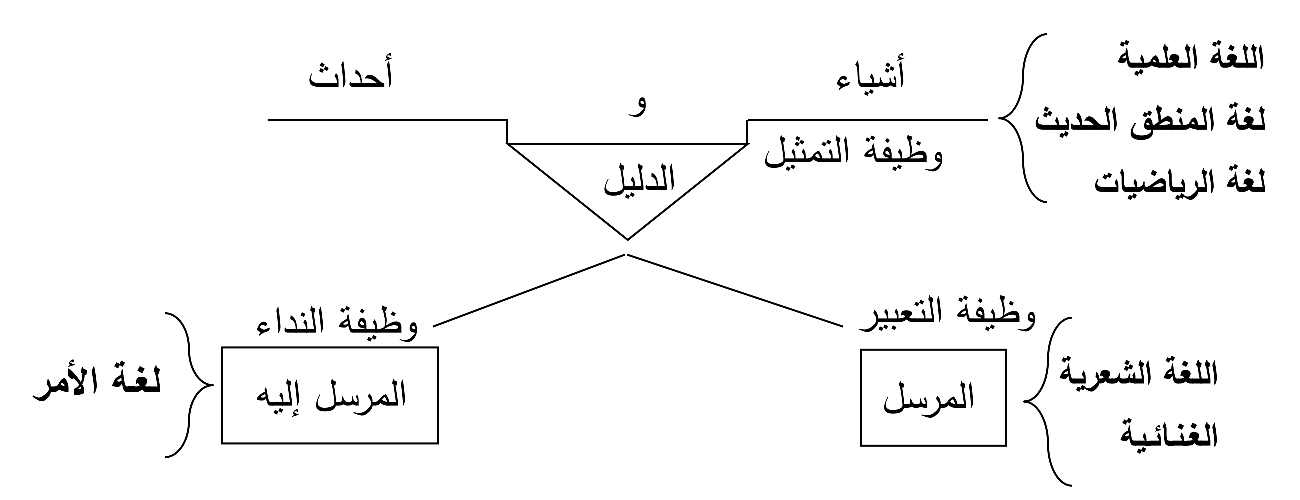
---

(66) ينظر: جيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص 10- 11.

(67) ينظر: المرجع نفسه، ص 11.

(68) ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص28.

أما "كارل بوهلر" (*Buhler*) فقد رفض التحليل الذي قدمة "دي سوسير"، واقترح ثلاث وظائف أساسية للدليل وهي: وظيفة التمثيل، وظيفة التعبير، وظيفة النداء، وتُقَدَّمُ لتوضيح ذلك هذه الخطاطة[69]:



ويرى "بوهلر" أن عمله هذا إنما هو بسبيل نشاط لغوي دينامي، وهو – في نظره– ما لم يحققه سوسير[70].

ويطلع اسم لامع في مجال السيميائيات وهو"رومان جاكبسون" (1896–1982) فقد طور هذا العلم وأخذه مميزا بين محاور ثلاثة:

1. المؤشرات *Les indixs*.
2. الرموز *Les symbols*.
3. الأيقونات *Les icons*.

وقسم الإشاراتِ من حيث طريقةُ إنتاجها إلى قسمين رئيسين هما: الإشارات العضوية (*Les signes organiques*) والإشارات الأداتية (*Les signe instrumentaux*)، ثم فصل الحديث في الإشارات العضوية التي تنتج بواسطة أعضاء الجسم، ولا بد أن تحتوي على عنصر رمزي أو أيقوني إذا كانت متعمدة، ومنها: الإشارات البصرية والسمعية وغيرها،

(69) ينظر: الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص13.
(70) ينظر: المرجع نفسه، ص13.

كالتربيت على الكتف، والقبلات، واللمس، واستعمال العطر كالبخور للدلالة على الاحتفالات الدينية[71].

أما "هيلمسليف" فوقف بآرائه في موقف أقرب أنصار نظرية السيميولوجيا، ونقطة الانطلاق بالنسبة إليه هي أن اللغة ليست أمرا لا غنى عنه لتأمين التفاهم المتبادل، فالصم البكم يتواصلون بالإشارات، وعلامات المرور تتكلم... [72].

وقد أطلق "هيلمسليف" على نظريته اللسانية اسم " چلوسيمية *Glossematics*" وتعني هذه الدراسة أن اللغة هدف لا وسيلة، وقد هيمنت الولايات المتحدة الأمريكية على هذا الاتجاه، بأعمال "بلومفيلد" و"هوكيت" و"جاكبسون" و"تشومسكي". كما يركز أصحاب هذا الاتجاه على النص بوصفه مغلقا على نفسه، كما يعنى بالمقارنة النظامية بين بنى اللغات، والأنظمة السيميوطيقية[73].

ولقد تطور الدرس السيميولوجي عند الغربيين، فصنفوا السيميولوجيا إلى أقسام كثيرة، لعل أشهرها: سيميولوجيا التواصل، سيميولوجيا الدلالة، سيميولوجيا الثقافة، مثلما ذهب "علي عواد" و"مارسيلُّو داسكال"، وغيرهما[74].

وكان ميلاد سيميولوجيا التواصل مع "إيريك بويسانس" سنة 1943، مع نشرة (اللغات والخطابات، محاولة في اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا). كما يمثل هذا الاتجاه "بريطو"(Preito) و"جورج مونان"(G. Mounin). والهدف من هذا الفرع من السيميولوجيا إنما هو التأثير في المتلقي برسالة قاصدة من الملقي[75].

ويمكن التمييز بين وحدات تتوفر على قصد التواصل، تسمى "دلائل" (*Signes*) ووحدات لا تتوفر على هذا القصد تسمى "أمارات" (*Indices*).

فسيميولوجيا التواصل تعنى بما له قصد بين الباث والمتلقي. أما سيميولوجيا الدلالة فإنها ترفض هذا التمييز بين الدلائل والأمارات؛ لأن الكلمة تأخذ معنى طفيليا حسب الممارسة الاجتماعية للدليل، وبالتالي يصعب الفصل بين الدلائل والأمارات، فمثلا اسم "فاطمة" في استعمال المستعمر الفرنسي انتقل من صنف أسماء العلم (*Noms propres*)،

---

(71) ينظر: فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند "رومان جاكبسون"، ص47-48.
(72) ينظر: ميلكا إيفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ص 325.
(73) ينظر: المرجع نفسه، ص 326.
(74) ينظر: عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص124.
(75) ينظر: دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، نص- صورة، ص15.

إلى صنف الأسماء المشتركة (*Noms communs*)؛ لأنه عرف تطورا استبداليا (*Paradigme*). وذلك في مثل: ❖ الفاطما (*La fatma*).

❖ فاطمتي (*Ma fatima*).

❖ فاطمةٌ (*Une fatma*).

وعادة ما تكون خادمة البيت.

❖ فاطمتي لم تأتِ (*Ma fatma n'est pas venue*).

❖ أبحث عن فاطمة (*Je cherche une fatma*).

إن هذا التحول يكون ممثلا لجزء من معنى الدليل، أكثر مما يمثل المعنى المعجمي، وهذا هو الذي يذهب إليه " رولان بارث"(R. Barthes) وأنصار سيميولوجيا الدلالة[76].

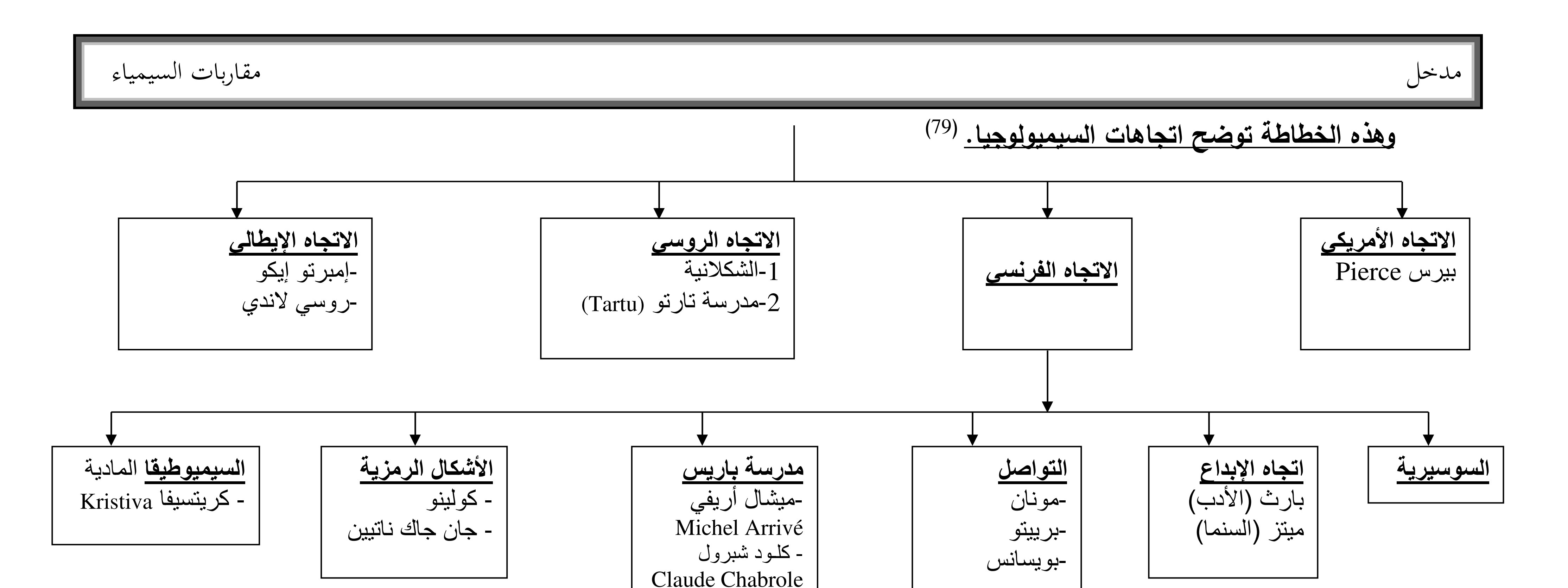
ويرتبط هذا الاتجاه بـ" بارث" الذي يرى أن عالم المدلولات ليس بشيء آخر غير عالم اللغة، فلا جدوى –عنده– للعلامات غير اللسانية إلا في إطار اللغة. فاللسانيات هي التي تعطي القيمة للعلامات غير اللسانية وتشرحها، فاللسان هو مؤول كل الأنساق بما فيها اللسان نفسه، على حد تعبير "بنفينيست"(Benveniste)[77].

أما الاتجاه الثالث (سيميولوجيا الثقافة) فيمثله عدد من الباحثين، منهم: "يوري لوتمان"، "إيفانوف" " تودوروف"(Tazvetan Todorov)، "إمبرتو إيكو" و"روسي لاندي". ولا ينظر هؤلاء إلى العلامة المفردة بل ينظرون إلى الأنظمة الدالة، والعلامة عندهم لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار ثقافي، وقسموا الأنظمة السيميائية قسمين: الأنظمة اللغوية والأنظمة التي تشمل الدين والأسطورة والأدب والفن وعموم المنابع الثقافية.[78]

---

(76) ينظر: دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، نص- صورة ، ص17- 18.
(77) ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص47.
(78) ينظر: المرجع نفسه، ص54.

وهذه الخطاطة توضح اتجاهات السيميولوجيا. [79]



ملاحظة:

وثمة اتجاهات أخرى لم ترد في هذه الخطاطة، منها مدرسة براغ التي يتزعمها ياكبسون وتروبسكوي، والمدرسة الدانماركيّة (الجلوسيماتيك) الممثلة في هيلمسليف.

---

[79] ينظر عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص29.

نقد المنهج السيميائي:

يؤخذ على الدراسات السيميائية أنها غريبة الاسم والمصطلح؛ لأنها منهج وافد ليس بأصيل، فحدثت بلبلة وفوضى في ترجمة المصطلح ابتداء من تسمية العلم. فـ"صلاح فضل" رفض مصطلح "السيمياء"، وفضل هو و"الغذامي" مصطلح "السيميولوجيا"، وأيد "عادل فاخوري" تسمية السيمياء[80]. ومع ذلك فقد لاقى مصطلح السيمياء قبولا حسنا عند كثير من الدارسين، وبخاصة أهل المغرب العربي منهم، فقد دعوا إلى مصطلح السيمياء محاولة منهم في تعريب المصطلح[81].

ويؤخذ على علم السيمياء كذلك، الاختلاف الشديد في اتجاهاته، فلا تكاد تجد إجماعا أو شبهه –عند منظريه– في تحديد تلك الاتجاهات التي لا تكاد تحصى[82].

لكن النقد العميق الذي وجه لعلم السيمياء يتعلق بالرؤية والهدف، فمعظم الدراسات السيميائية تنهج نهجا شكلانيا يستبعد المحددات الاجتماعية والثقافية[83]؛ أي إنه يدرس النصوص بوصفها أشكالا وأنماطا، فيهتم بشكل المضمون، ولا يركز اهتمامه على المضمون الذي يحوي العناصر الاجتماعية لمنتجه.

ومما يحسب في حسنات المنهج السيميائي– عند من يقولون باعتبار الجانب الفكري والاجتماعي في الدراسات السيميائية– توسعه وشموليته في التحليل، فإذا كانت البنيوية قد اهتمت بمستوى واحد من مستويات التحليل، هو المستوى التركيبي، طارحة في تحليلاتها المستويات الأخرى، فإن المنهج السيميائي ينفتح في تحليلاته على مستويات الخطاب كافة، داخل النص، كالصوتي والمعجمي والدلالي والتداولي، وخارج النص، كالمقصدية والاجتماعية. [84]

---

[80] ينظر: عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص121، وما بعدها.
[81] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص177.
[82] ينظر: عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص23-24.
[83] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص185.
[84] ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص10.

الفصل الأول

العتبات النصية

* العنوان.

* الغلاف، التدبيج، الصور.

عمدت الدراسة السيميائية إلى تفهم القصيدة في بيئتها وزمانها، فيذكر الدارس –مثلا– من معايير الشعر: الابتداء (المطلع)، حسن التخلص، الاختتام[1].

وقد يتناول الدارس البنيات الخطابية الآتية:

- الحقل المعجمي.
- المقطوعات الخطابية.
- التجسيدات الخطابية.

ويبرز علاقات الزمان والمكان من خلال ذلك كله.

وقد يقسم النص (نثرا أو شعرا) إلى متواليات، ويُبين مضمونها والمسار الغرضي لها[2]. فحين يقدم الدارس على قراءة نص شعري قراءة سيميائية يتكئ على حصاد ما سبقه من فكر علمي، ويضع في حسبانه أن هذا المنهج داخلي محايث، أي أنه يركز على داخل النص، كما أنه منهج بنيوي.

وفي الوقت الذي تهتم فيه اللسانيات بأمر بناء الجملة وإنتاجها، تهتم السيميولوجيا بموضوع بناء الخطابات والنصوص، ولذلك تُنعت السيميولوجيا بأنها نصية، والسيميولوجيا لا يهمها المضمون بقدر ما يهمها شكل المضمون. ومن ثم فإن التحليل السيميولوجي ينطلق من كون النص يحتوي على بنيات ظاهرة وبنيات عميقة، يجب تحليلها وبيان ما بينها من علائق. وبذلك تخلصت السيميائية من ثنائية (الشكل–المضمون) فكل تصور وكل قاعدة هي في الوقت نفسه تركيبية ودلالية[3].

إن الجانب الروحي والثقافي والنفسي للمبدع ومن يتحدث عنهم، ثم نيته (مقصده) في إبلاغ رسالته أمر ضروري في العملية الإبداعية وفي التحليل السيميائي، فليس النص مجرد عبارات (جثة) تخضع للتحليل والتشريح، ثم يُستغنَى عنها، بل إن "المقصدية" شرط ضروري لأية عملية سيميوطيقية كما عبّر "غريماس" وكذا فلاسفة أكسفورد* الذين جعلوا مقاصد المتكلم هي التأثير في المتلقي بناء على ميثاق بينهما[4]. ومن ثم اهتمت السيمياء بالجوانب

---

[1] ينظر: مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر، 2005، ص82 وما بعدها.

[2] ينظر: عبد الحميد بواريو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003، ص69 وما بعدها.

[3] ينظر: عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص43-44.

* هم: أوستين(Austin)، كرايس(Grice)، سورل(Searl J.R).

[4] ينظر: غريب إسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص96-97.

الروحية والنفسية والثقافية والاجتماعية في تحليلاتها.

ومن طرائق التحليل السيميائي التي تجمع بين الشكل والأنساق الثقافية والاجتماعية، والنفسية خاصة. التحليل الذي قدمه الأستاذ "ن. تابييرو"(*N.Tapiéro*) من خلال "التحليل السيميائي للخطاب العربي المعاصر"[5]، خاصة الذي يركز فيه على النصوص الشعرية وما تحمله من دلالات سياسية ودينية.

ولعل تتبع خطوات هذا التحليل تكون أنسب لقصائد "اللهب المقدس" لما يحمله هذا الديوان من معان سياسية ودينية.

تحدث صاحب المقال عن ظروف تحليل النص الشعري، بحيث يبدأ الدارس باختيار نوع من الخطابات المكتوبة التي يتوفر فيها:

- معلومات عن ظروف إنتاجها "المكان، الزمان، هوية المرسل إليه، المعطيات التاريخية".
- خطابات تتوفر على التعبير عن أحاسيس الشاعر.
- لنا معلومات عن حياة الأشخاص وظروف إنتاج الخطاب.
- أصحاب الخطاب لهم رسالات سياسية، دينية.. الخ.

فتكون طريقة التحليل بإتباع العناصر الآتية:

- الوقوف على سيميائية الكاتب من خلال الفقرة المدروسة، أي الدلالة التي يسندها للغة والمقصود الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي يسنده إلى تمظهرات اللغة.
- السبر العميق لشخصية المؤلف من خلال السلوك اللغوي.
- ويمكن للدارس أن يتبع العناصر الشكلية الآتية:
- رصد المعجميات: الدينية، التاريخية، السياسية، الاقتصادية.. الخ. وهذا يمكن الدارس من معرفة المترادفات والأنماط الصرفية الطاغية.
- رصد التراكيب الصورية كجرد أنواع الجمل والأساليب المستعملة بكثرة. والمقارنة بين تراكيب الفصحى الكلاسيكية مع الفصحى المعاصرة.

---

[5] ينظر: ن. تابييرو، التحليل السيميائي للخطاب العربي المعاصر، تر: محمد يحياتن، مجلة السيميائية والنص الأدبي، تصدر عن جامعة عنابة، 15-17 ماي 1995، ص341-345.

- رصد أساليب التعبير: اللغة التخيلية (المجاز، الاستعارة)، اللغة الإيحائية (الأساطير الرموز). وهذا يبين القيود الثقافية والاجتماعية التي يتعرض لها المؤلف.

إلا أن طبيعة هذا البحث تقتضي الاقتصار على بعض عناصر التحليل المهمة، كالعتبات النصية وفي مقدمتها العنوان، والتناص الذي توسع فيه الشاعر مفدي زكريا، وبعض ملامح المكان والأصوات والألوان والرموز.

العنــوان:

يأخذ العنوان أهمية بالغة في الدراسات اللغوية والأدبية الحديثة لما يحمله من كثافة دلالية ولما يخوله فضاؤه من حق الصدارة، وللجانب الإغرائي فيه. وقد أولته الدراسات النقدية الحديثة عناية كبيرة، في درسها وتحليلها لمختلف النصوص، بغية النفاذ إلى خباياها وتفكيك بنياتها الداخلية، التي قد تستغلق ويصعب دخولها من غير باب العنوان.

وإذا كان تراثنا الديني قد سبق إلى فكرة العنونة من القرن الأول للهجرة، من خلال القرآن الكريم الذي سمى سورة بتسميات متميزة، حيث عرفت كل سورة باسمها.فإن الدرس النقدي الحديث غربية وعربية قد توسع في الحديث عن العنوان ودرسه، وخاصة بعد ظهور نظريات العنونة مع نهاية الستينات بفرنسا(6) إلى حد أن جعل دراسات قائمة خاصة بالعنوان سيميائيا ودلاليا، وخصص لها مصنفات مفرده، فصار العنوان – عندهم – نصا جديدا موازيا، يدرس كما يدرس النص التقليدي. ولعل إطلالة على ذكر "العنوان" والحديث عنه في تراثنا العربي القديم، وفي الدراسات الحديثة والمعاصرة، تبين الفارق الواسع بين قيمته في هذا التراث وقيمته في الدرس والتحليل عند المحدثين.

فقد ورد في لسان العرب: عن الشيء، يعن ويعن عَنَنًا وعُنُونا: ظهر أمامك... ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح قد جعل كذا وكذا عنوانا وعنوانا لحاجته... وكلما استدللت بشيء، تظهره على غيره فهو عنوان، كما قال حسان بن ثابت يرثي سيدنا عثمان – رضي الله عنهما –(7):

---

(6) الطيب بودربالة، قراءة في كتاب "سيماء العنوان " لبسام قطوس، أعمال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 15-16 أفريل 2002، العدد 02، ص 27 .

(7) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983، ص248.

ضحوا بأشمط عنوان السجود به يقطع الليل تسبيحا وقرآنا

– عنوان الكتاب مشتق من المعنى، وفيه لغات: عَنْوَنْتُ، عَنَيْتُ، عَنَنْتُ، وقال الأخفش: عَنَوْتُ الكتاب.

قال ابن سيده: العُنوان والعِنوان سِمة الكتاب وقال ابن سيده –أيضا– في جبهته عنوان السجود أي أثر (يعني أثره).[8]

كما ورد ذكر العنوان في موروثنا الشعري عبر العصور المتعاقبة، نذكر –على سبيل التمثيل–:

قال علي بن أبي طالب (ت40هـ) [9]:

الشَيبُ عِنوانُ المَنِيـ ـيَةِ وَهوَ تاريخُ الكِبَر

وقال لبيد بن ربيعة العامري (ت41هـ): [10]

كَما لاحَ عُنوانُ مَبروزَةٍ يَلوحُ مَعَ الكَفِّ عُنوانُها

وقال ابن الرومي (ت283 هـ): [10]

وفعلكم عنوان آرائكم وقد يُبين المخبرَ المنظر

وقال أبو الفتح البستي (ت400هـ): [10]

ألسْتَ ترى العُنوانَ يُكتَبُ آخِراً وأوَّل مَقروءٍ مِنَ الكُتْبِ عُنْوانُ"

وجاء في" صبح الأعشىٰ" أن في العنوان سبع لغات، اختلف في اشتقاقه فقيل هو من العنوان بمعنى الأثر، وقيل مأخوذ من قول العرب عنت الأرض، إذا أخرجت النبات[11] وقريب من هذا المعنى قول الله تعالى: ﴿**وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْماً**﴾ (طه/111) قال ابن عباس وغير واحد من أهل العلم خضعت وذلت واستسلمت لجبّارها.[12]

ولعل التأويل المناسب –هنا– أن العنوان يذلل صعاب النص، فينقاد للملتقى خاضعا

---

[8] ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنن)، 4 / 448- 453.

[9] ديوان الإمام علي، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، 1989، ص79.

[10] ينظر: القرص المضغوط: الموسوعة الشعرية، الإصدار الثالث، المجمع الثقافي أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2003.

[11] ينظر: أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تح: يوسف علي طويل ، دار الفكر، دمشق، ط1، 1987 6/335-336.

[12] ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 3 / 1203.

ميسورا.

ولا يخرج معنى المادة في كل ما سبق عن المعاني الآتية: الظهور والإظهار، التلميح، الدلالة على المعنى، السمة والأثر.

فالعنوان للكتاب أو الديوان أو القصيدة ونحو ذلك يظهر في أعلى النص ويُظهِر النص أي يقدمه، وقد يلمح إلى أهم ما فيه أو إلى هدفه، وهو في كل ذلك يدل على المعنى حتى كأنه اختصار مركز لمجمل المعاني، وأما السمة والأثر فالعنوان يَسِمُ النص ويدل عليه كما تدل الآثار على صاحبها. ويعجب المتصفح للمعاجم العربية القديمة من ربط الأوائل – كابن سيده– بين العنوان والسمة، كأنها تقول للمتأخرين إننا علمنا الإشارات الأولى لسيميائية العنوان، شكلا ومضمونا، وخليق بكل دارس في مجال سيمياء العنوان أن يكتب بالخط العريض قال ابن سيدة: "العنوان سمة الكتاب".

لم يكن العرب قديما يحفلون بالعناوين، ربما لأن القصيدة متعددة الأغراض يصعب تحديد عنوانها، وربما لأنهم يستعجلون سماع القصيدة فلا يتركون فرصة زمنية لظهور العنوان[13] ولذلك سموا بعض القصائد برويها أو غرضها أو مطلعها أو بعض ملابساتها، فقالوا لامية الشنفرى، مدحية زهير، قصيدة "أعينى جودا"، معلقة امرئ القيس.

وبمجيء الإسلام ظهر العنوان في صورة متطورة متكاملة، حيث ظهرت أسماء سور القرآن الكريم[14] الذي سمى سوره بتسميات متميزة (الفاتحة، البقرة، آل عمران، النساء، المائدة،الأنعام، الأعراف، الأنفال ...)

كما تعارف أهل القرآن على تسمية ثانية لبعض السور، مثل (التوبة / براءة) (غافر / المؤمن)، (محمد / القتال)، وبذلك وضعت الثقافة الإسلامية دعامة العنونة بصورة عميقة ثابتة واسعة، لكن بقي مجال العنوان ضيقا حتى جاء العصر العباسي واحتكت فيه ثقافة العرب بثقافات أخرى ،فانتشرت التسميات وذلك بالاستفادة من الأمم الأخرى وبكثرة التآليف والترجمات وبإرساء ثقافة المكتبات عند الخلفاء وغيرهم، فظهر" كتاب العين" للخليل بن أحمد و" أدب الكاتب" لابن قتيبة و"البيان والتبيين "و"الحيوان" و"البخلاء" " للجاحظ" و"دلائل الإعجاز في علم المعاني" لعبد القاهر الجرجاني.

---

[13] ينظر: رشيد يحياوي الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي إفريقيا الشرق، 1998، ص107.

[14] ينظر: صبحي صالح، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1981، ص98.

أما الجانب الشعري فقد تأخر ركبه عن ثقافة العنونة ، ثم بدأت بعض العناوين تلوح وتتشكل، مثل المنفرجة (الفرج بعد الشدة) لأبي الفضل يوسف التلمساني (ت513هـ) ومثل البردة للإمام البوصيري (ت694هـ).

أما الدراسات الحديثة فقد أسست للعنونة وجعلتها نظاما جديدا وطريقا إجرائيا في تحليل النصوص، وذلك لما يحمله العنوان من رسالة تقدم للنص. ومن أوائل المنظرين للعنونة "ليو هوك"(Leo Hock) في كتابه "سمة العنوان"(**La marque de titre**) حيث يرى أنه رسالة لغوية، تعرف بهوية النص وتحدد مضمونه وتجذب القارئ إليه.(15)

وتكمن أهمية العنوان في كونه صاحب الصدارة على هامات النصوص فهو أول نقطة لقاء بين القارئ والنص(16).

إن الدارس الذي يتصدى لدراسة وتحليل النصوص يتحتم عليه أن يدخل إليها من طريق العنوان، فهو بابها الأوحد وطريقها الأساس الذي يمهد لتلك الدراسة ويسهل الدخول المستأنسة إليها، فهو أشبه بعتبة المنزل التي تربط الداخل بالخارج وتوطأ عند الدخول.(17) وحقيق بهذه العتبة أن يُعتنَى بشأنها وأن تقدر قدرها لأنها عتبة يفقد من غيرها بقية الاتساع قيمته ووزنه، أو على حد تعبير بعض الدارسين الذي جعل النص جسدا ورأسه العنوان، فلا قيمة لجسد موات فصل عنه رأسه، وينطبق هذا المعنى –شكلا ومضمونا– على عناوين النصوص الحديثة والمعاصرة، الأدبية والفنية سواء.

ويعتبر الدارسون المحدثون أن النص ما هو إلا إجابة موسعة عن سؤال إشكالي مكثف ومركز، ولا يفهم الجواب إلا بعد أن يستقر السؤال في الأذهان.(18)

ومن الناحية الشكلية الفضائية يقدم العنوان صورة منسجمة يزدان بها النص وتتكافأ بها أطراف الكتابة في صورتها المرئية، حتى تكون مشابهة للافتات والأيقونات في الإشهارات التجارية ونحوها. فالعنوان يتشكل بصريا وهندسيا ليشبه الصورة الأيقونة والحيز

---

(15) ينظر: محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 28، العدد 01 يوليو / سبتمبر 1999، ص457.

(16) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جده المملكة العربية السعودية .ط1، 1985، ص263.

(17) ينظر: معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، جده – المملكة السعودية، ط1، 2002، ص07.

(18) ينظر: جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، دورية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25، ع3، يناير، مارس 1997، ص108.

الذي تشغله من الصفحة[19].

وإذا كانت للعنوان هذه المكانة الكبرى فلا عجب أن تحفل به الدراسات الحديثة عند الغربيين والعرب، فقد صار العنوان نصا موازيا مكثفا، محملا بدلالات كثيرة يعجز عنها غير العنوان، ثم إنه علامة مهمة من العلامات الدالة التي تتركب من عناصر لغوية (كلمات قليلة غالبا) لكنها ضرورة كتابية في دورة الرسالة بين الملقى والمتلقي، ومن ثم اهتم علم السيميولوجيا بالعنوان[20]. وإنّ إغفال المتلقي في إنتاج النص فكرة عفا عنها الزمن وصارت بدائية مقارنة بالدرس اللساني السيميولوجي الحديث، وهذا ما يهدف إليه النقد الغربي والعربي الحديث في جعل المتلقي طرفا مشاركا في عملية الإبداع، من خلال استفزازه بهذه العناوين المحبوكة بتقنيات عالية، حيث يعمل العنوان على تحفيز الطاقة التخيلية لدى القارئ، ليشارك بفكره وثقافته في إبداع النص من خلال كشف مخبوئه وتفتيق دلالاته[21].

إن اهتمام السيمياء بشأن العنوان هو مواكبة للدراسات الحداثية المتفرعة عن النظرة البنيوية للنصوص، فيعمل العنوان على التمهيد للدخول إلى تلك البنيات النصية المتراصة وخاصة فيما يتعلق بالشعر المعاصر وما يكتنفه من غموض والتواء وترميز، بحيث لو لم تفك شفراته لظل النص مغلقا مبهما عصيا على الفهم، بخلاف النصوص القديمة، فالقصائد الشعرية منها واضحة الأغراض متناولة المعاني، لا يكاد القارئ ينتهي من قراءة الأبيات إلا وقد ارتسم المعنى أو معظمه في ذهنه، أما الشعر المعاصر فإنه لا يقدم نفسه للمحلل على طبق من ذهب ليبتلعه بكل سهولة–على حد تعبير بسام قطوس–، فكان بذلك العنوان أول مفتاح إجرائي به نفتح مغالق النص سميائيا[22].

إن الناقد المعاصر يتعامل مع العنوان كما يتعامل الطبيب مع اختبار وفحص نسبة ضغط الدم ليستدل من خلالها على سلامة الجسد أو مرضه، ثم يشرع في فحص سائر الأعضاء فكذلك الدارس السيميولوجي يجعل من العنوان مفتاحا تقنيا يجس به نبض النص[23].

ورغم قصر العنوان فإنه يقدم خلاصة ما قصد إليه الكاتب أو الشاعر لأنه إنما

---

(19) ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، طبع وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2000، ص31.

(20) ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص15.

(21) ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص24.

(22) جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، ص107.

(23) المرجع نفسه، ص96.

وضعه بعد أن أفرغ في النص كل أفكاره وعواطفه فكان العنوان بمثابة معادل فني لذلك النص أي بمثابة صورة مصغرة للنص، لكنها تحمل روحه وخصائصه وأهم ما فيه. ولعله إن جاز التشبيه أن يشبَّه العنوان بقطرة الدم التي تعرف من خلالها الفصيلة، فتنسحب على الكل، فكأنها صورة مصغرة مكثفة منه لكنها تكشف وتشرح خصائص الدم الأخرى، فالعنوان –إذا– يعلن عن قصديَّة النص ويكشف بنيته[24].

أول ما يطالعنا من العناوين عنوان الديوان:

"اللهب المقدس"

هذا العنوان اختاره الشاعر مفدي زكريا* واستعان في اختياره برفاق يراهم أهل حذق ومشورة في هذا الباب وهم: "صالح جودت، محمود غنيم، أنور العطار"[25] وتظهر عناية الشاعر بعنونة الديوان والقصائد ويبدو رضاه على تلك العناوين كما جاء في هذه الرسالة إلى الحبيب شيبوب"... حتى كأن الرسوم والعناوين ديوان خاص بمفرده"[26] يتكون هذا العنوان من كلمتين: موصوف وصفة، من تخريجاتها أنها خبر لمبتدإٍ محذوف تقديره: "هذا" (هذا اللهب المقدس) أو أنها مفعول به لاسم فعل وفاعل تقديرهما: إليك (إليك اللهب المقدس) أو لفعل أمر وفاعل تقديرهما: خذ، اقرأ...، أو لفعل مضارع وفاعل تقديرهما: أهديك (أهديك اللهب المقدس).

واللهب من متعلقات النار والمقدس من متعلقات ما يسمو على الإنسان والكون (أي ما هو من عند الإله أو من عند من يرضاه الإله) وما دام العنوان مدخلا أوليا لابد منه لقراءة النص[27] فلنا أن نتساءل: ما طبيعة تركيبة هذا العنوان؟ وما علاقة النار بالقداسة؟

---

(24) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص59.

* هو مفدي زكريا بن سليمان الشيخ صالح، ولد سنة 1908 ببني يزقن، حفظ القرآن الكريم في طفولته، التحق بمدرسة السلام القرآنية بتونس، ثم بالمدرسة الخلدونية، كان له نشاط سياسي، زُجّ به في السجن خمس مرات، زار أقطارا عربية كثيرة و نوه بالثورة و الثوار. توفي يوم 17 أوت 1977. من نتاجه المطبوع: اللهب المقدس، تحت ظلال الزيتون، من وحي الأطلس، إلياذة الجزائر، دليل المغرب العربي الكبير. وله مشاريع أخرى لم يكتمل إنتاجها وطبعها (ينظر: حواس بري، شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر-1994، ص27، 35، 53-54).

(25) مفدي زكريا، ديوان اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (موفم للنشر)، الجزائر، 2000، ط2، ص352 (الرسالة التي وجهها الشاعر إلى صديقه الحبيب شيبوب في أكتوبر 1961).

(26) الديوان، ص352.

(27) بسام القطوس، سيمياء العنوان، ص32.

لعل أقرب ما يتبادر لأذهان أصحاب الديانات النار التي آنسها سيدنا موسى –عليه السلام– (النار التي رآها فإذا هو بالواد المقدس، محل باكورة الوحي على النبي موسى) وفي قوله: اللهب المقدس، إشارة إلى أنه قد يكون لهب غير مقدس وقد تكون نار غير مقدسة، إلا أن قاموس الثورة عند الشاعر يحيلنا إلى لهب الثورة الذي يحرق نفوس الخائنين والمستعمرين سواء، ويصهر الجميع ليميز الخلص ويبتلي أصحاب الأهداف السامية، الداعين للسلام بعزة، الثائرين ضد الظلم بعدل، والمسترخصين نفوسهم يوم الروع والفداء.

إذا يتعالق طرفا العنوان "اللهب المقدس" لأن بينهما علاقة أصيلة(بين النار والقداسة الحقة).

- نار اختبار أب الأنبياء إبراهيم –عليه السلام –
- نار أصحاب الأخدود.
- نار طور سيناء وسيدنا موسى –عليه السلام–

ومن ثم تحرفت الحقائق إلى القداسة المزيفة (النار التي يعبدها المجوس ويقدسونها).

وتقول بقداسة النار (ضمنيا) بعض الفلسفات، فهيرقليطس – مثلا– يرى أن النار أساس عنصر الموجودات[28]، كما أن النار قد ارتبطت عند العرب بكثير من معاني القداسة والأماكن المقدسة والمواقف الجليلة، وبعض الأخلاق والمشاعر الإنسانية العالية، فقد ذكروا في نيران العرب أربعة عشر نارًا: نار المزدلفة، نار الاستسقاء، ونار الزائر، والمسافر، ويسمونها نار الطرد، ونار التحاليف، ونار القدر، ونار السلامة، ونار الحرب، ونار الصيد، ونار الأسد، ونار السليم، ونار الفداء، ونار الوسم، ونار القرى، ونار الحرّتين[29]. هذا إضافة إلى النيران المجازية لا الحقيقية، منها: نار البرق، ونار المعدة، ونار الحمى، ونار الشوق، ونار الشره، ونار الشباب، ونار الشراب. [30]

إن "اللهب" و"الكلمة" مفردتان متباينتان ظاهرا لكنهما متشاكلتان بل قد تكون الكلمة أشد مرة وأنكى من اللهب.

وهل تجد لهبا أحرق من لهب الكلمة لو كانت الرؤوس تعقل أو النفوس تحس؟!

إن هذا العنوان يشير إشارات رامزة إلى ما يحمله الديوان من معان ومضامين،

[28] ينظر: أ.س. رابو برت: مبادئ في الفلسفة، تر: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969، ص227.
[29] ينظر بالتفصيل: النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، السفر الأول، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د ت، ص109-113.
[30] ينظر : المرجع نفسه، ص114.

لخصت في شكله، فكأن العنوان إشارة أو بنية سطحية، وجملة القصائد معاني تلك الإشارة ومدلولات باطنية لتلك البنية السطحية، ومن ثم فإن الدارس يدرك العلاقة الرمزية الإشارية الدلالية بين العنوان ومضمون الديوان، وذلك ما تهدف إليه الدراسة السيميائية[31].

والمخطط الآتي يبين دلالات هذا التركيب العنواني وما فيه من بنيات عميقة تطفو مظاهرها في شكل بنيات سطحية:

العنوان		الدلالات		
البنيات السطحية	اللهب	الإحراق	العقاب	البنيات العميقة
		الإضاءة	الهداية	
		الاختبار	إظهار الحقيقة	
		التخويف	الإرجاع إلى طريق الحق	
		قضاء الحوائج والمؤانسة الإطعام والسمر		
	المقدس	القوة العليا	من عند الله	
		الجلال والهيبة	الطاعة	
		العدل	الاطمئنان	

ومن خلال هذا المخطط اتضح أن كل رمز أو إشارة أو علامة عنوانية هي بمثابة بنية سطحية والدلالات المتعددة بمثابة البنى العميقة، وهذا نتاج الصلة الوثيقة بين علم العنونة والنظرية التحويلية لتشومسكي، حيث تتخزن في داخل وجدان الشاعر ومكامن الشعرية فيه كثير من المعاني والدلالات والأشواق والأمنيات وغيرها، وما تلبث أن تطفو إلى السطح مختزلة مكثفة في كلمات معدودات ومن ثم جعلوا العنوان نصا موازيا للنص التقليدي . وقد اجتهد "ليوهوك" من خلال حديثه عن العنوان في الربط بين نظرية العنونة

[31] الطيب بودربالة، قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" لبسام قطوس، ص28 .

والنظرية التحويلية، فجعل علاقة بين العنوان والبنية السطحية من جهة، وبين مختلف الدلالات والبنية العميقة من جهة أخرى.[32]

وبين طرفي البنية السطحية (اللهب، المقدس) تبرز نسقية التشاكل والتماثل، فالطرف الأول هو الحاضر المألوف والطرف الثاني هو الغائب الغريب (والغربة هنا بمعنى أنه من عالم الغيب)، فينسحب معنى القداسة (المرتبط عادة بالدين) ليلتحق بمعنى متعارف مشاهد، فتبرز سيميائية الإثارة، ومنها التشويق والإغراء بمتابعة ما بين دفتي اللهب والقداسة.

والجدول الآتي يوضح هذا التشاكل:

الحاضر (المألوف)	الغائب (الغريب)
اللهب **الثورة على الظلم** **النتيجة** **عمل شريف يستحق التأييد**	**المقدس** **الحق والعدل ومعية الله** **النتيجة** **عاقبة كل صراع في سبيل حق مشروع**

ويتموضع عنصر الإثارة والاستفزاز في العلاقة التي تقيمها سمة القداسة ضمن تركيب (موصف+ صفة).[33]

ومن النكت أن معلما قال لي يوما ديوان اللهب المقدس ديوان عظيم وشعره فخم جزل، أنوي أن أشتري منه نسخة، فقلت وهل تحفظ منه شيئا أو هل قرأت منه شيئا؟ فقال: لا، ولكن يظهر أنه ديوان شعري مجلجل يفوق شعر المتنبي وأبي تمام!!، فأدركت مدى الشحنة العاطفية التي بثها مفدي زكريا من خلال هذا العنوان لا لتقديم دلالة منطقية ولكن لخلق دلالات استفزازية تثير مشاعر المتلقي وتعمل على إشباع المكامن الفنية الجمالية فيه. ويرى بعض الدارسين أن الشاعر عمد إلى إثارة تلك الدلالات الاستفزازية في قصائده الثورية وعناوينها.[34]

ثم إن العناوين تكون شبه خلاصات للقصائد، ويأتي النص ليشرح العنوان ويتوسع فيه، فمنها يحدث التوقع لما يحمله النص، ومنه أيضا إيحاءات كلمات العنوان، فالعلاقة تكاملية بين الطرفين العموديين (العنوان / النص)، وهذا ما عبّر عنه "محمد مفتاح"

---

(32) الطيب بودربالة، قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" لبسام قطوس ، ص30.

(33) ينظر: عبد الجليل منقور، المقاربة السيميائية للنص الأدبي أدوات ونماذج، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة،7-8 نوفمبر، 2000، ص65-66.

(34) ينظر: عبد الجليل منقور، المقاربة السيميائية للنص الأدبي، ص68.

بمصطلحي: **القمعدة، القاعمة**، فالأولى تعني الانطلاق من القمة (العنوان) إلى القاعدة (النص)، والثانية تعني الانطلاق من القاعدة (النص)، إلى القمة (العنوان)، فالقمعدة تعني توقعنا لما سيتلو العنوان، والقاعمة هي فهم كلمة العنوان وإيحاءاتها.[35]

إن العناوين المحبوكة بفنيّة وعناية تُحيل إلى ما في داخل القصائد من حوار وتأمل، بين محاور (الذات / الآخر)، (الذات / البطل)، (الذات / الذات)، وأمثّل لبعض هذه المحاور (الثنائيات) بثنائية (أنا / أنت)، والمشهور بمخطط جاكوبسون في قصيدة "عش مع الخالدين"[36]، فكانت القصيدة كلها بين طرفي هذه الثنائية، المحور الأول فيها (أنا) هو الشاعر، والمحور الثاني فيها (أنت) هو الشيخ.

أمّا ثنائية (أنا / أنا) أو (نحن / نحن) فمثالها قصيدة "أفي السماوات عرش أنت تنشده"[37]، المحور الأول في هذه الثنائية (نحن) هو الشاعر ومن معه من الجزائريين، وهو نفسه الطرف الثاني في الثنائية. (وقد تزاوج قصيدة بين الثنائيتين، كما حدث في هذه القصيدة ابتداء من البيت "يا دارُ" ص221) ومن هذه الثنائية التي يتحد فيها الطرفان تظهر فلسفة التعبير عن مشاعر الذات، كما يظهر التأمل؛ لأن الشاعر –هنا– يحدّث ذاته، وهي وقفة تأملية تثري القصيدة بكثير من المعاني التي تترجم إحساسات الشاعر ومن معه من الذين يتحدون معه في الأشواق والمشاعر والأهداف، ومن ثم فإن هذه الثنائية تمدّ النص بزاد ثمين، وتثري جوانبه المعنوية، وتكون بمثابة مرآة عاكسة للوجدان الجزائري وما يعانيه في تلك الفترة الاستعمارية المظلمة.

ويتطرق البحث الآن إلى دراسة بعض العناوين الأخرى، وتتقسم عناوين "اللهب المقدس" إلى: – عنوان الديوان. – عناوين المجموعات الشعرية. – عناوين القصائد.

وفي تقديم بعض التحليلات لعناوين المجموعات الشعرية وعناوين القصائد، نعتمد على دراسات البنى الصوتية والبنى الصرفية والبنى التركيبية، أما الأولى فتتعلق بالأصوات وصفاتها ودلالاتها، وأما الثانية فتتعلق بالصيغ الصرفية للفعل وسائر المشتقات، وأما الثالثة فتتعلق بتركيب الجملة الفعلية والاسمية. وهي جميعها من مكونات الخطاب الشعري، كما

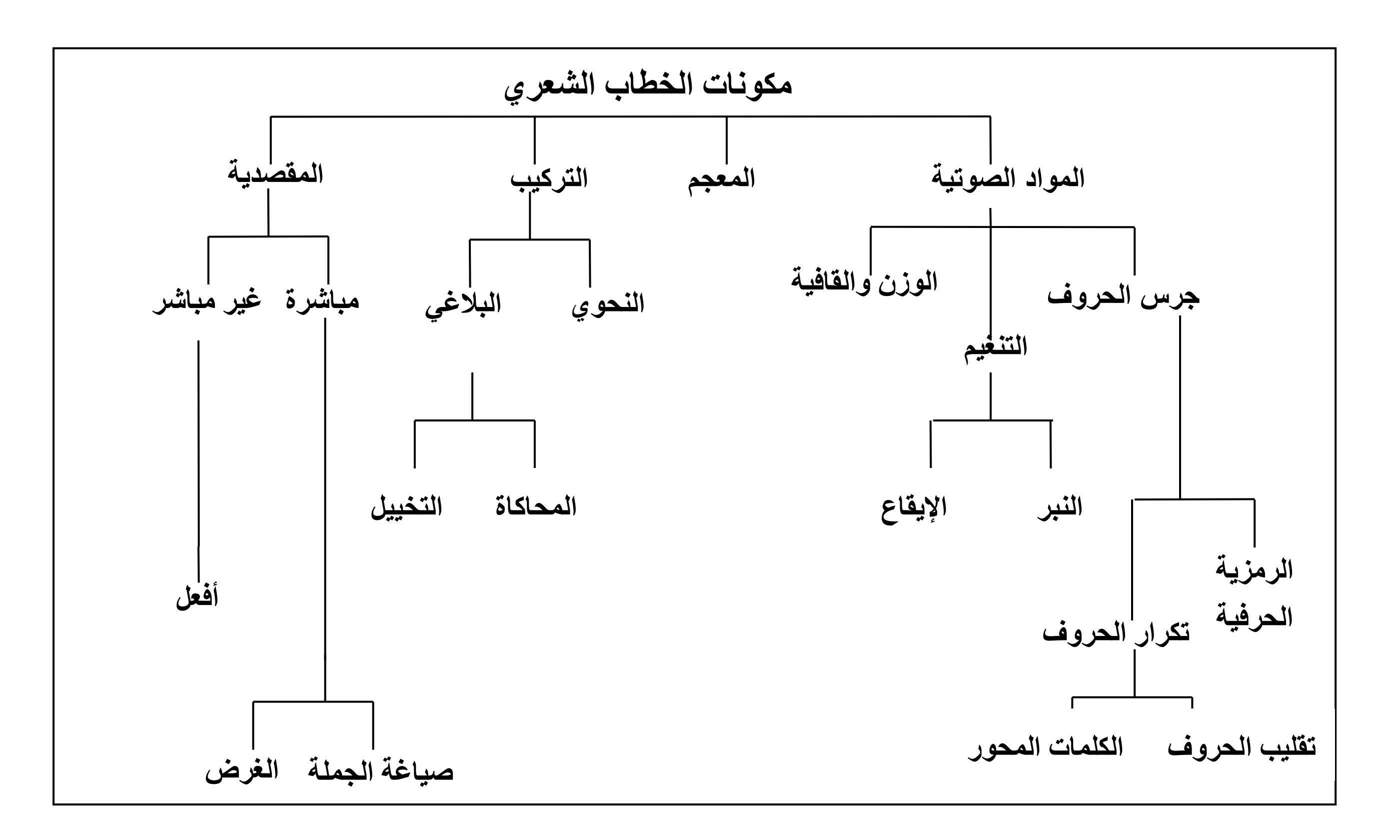
---

(35) ينظر: غريب إسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص105.

(36) الديوان، ص216.

(37) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

توضحه الخطاطة الآتية(38):



قرر علماء الأصوات المتقدمون منهم والمتأخرون مخارج الحروف وصفاتها، وعملية تحليل النصوص تحتم البدء بالتحليل الصوتي؛ لأنه يعالج أصغر وحدة يتكون منها الكلام/النص، لكن هذه الدراسة تبقى ذوقية؛ إذ يخرج كل دارس منها برأي قد لا يتفق فيه مع غيره في الأصوات نفسها.(39)

ومع أن الدراسات اللغوية الحديثة تكاد ترفض العلاقة الطبيعية بين الحدث اللساني والدلالة إلا أن بعض الأصوات تفرض نفسها بما اكتسبت من دلالة ما على حسب ما قدمه أبو الفتح عثمان بن جني، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها(40).

وقد أكدت بعض الدراسات الحديثة صحة هذه الفكرة في قطاع من الألفاظ وذلك أنهم كثيرا ما يعبرون في النصوص، الشعرية خاصة، بالألفاظ الظليلة، فيكون للصوت إيحاؤه

(38) ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص60.
(39) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1985، ص36.
(40) ابن جني الخصائص، تح: محمد على النجار، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1957، 157/2.

بالمعنى، فإذا كان الصوت مجهورا – مثلا – ازداد المقام تفخيما وإذا كان مهموسا كان المعنى خافتا والحسن مرهفا، وتتحرك معه المشاعر الطيبة وغالبا ما يكون في مقام الحزن والإشفاق[41].

وهذا ما توصل إليه محمد مفتاح في منهجه السيميائي في الدراسة والتحليل، بحيث يرى أن الأصوات تمتلك قدرة تعبيرية وخاصة إذا كانت محاكية.[42] كالأصوات الاحتكاكية المجهورة والمهموسة، فالصوت المجهور هو الذي تهتز فيه الأوتار الصوتية بقوة، فيضاف هذا الاهتزاز العضوي للتجاويف العليا، أما المهموس فلا يقع فيه هذا الاهتزاز[43]. وتحدث الأصوات الاحتكاكية بأن يضيق مجرى الهواء في موضع من المواضع، بحيث يحدث الهواء عند خروجه احتكاكا، والأصوات الاحتكاكية نوعان: مهموسة ومجهورة.[44]

الحروف المهموسة هي: ح، ث، هـ، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ط، ق، والمجهورة هي: ك، ع، غ، ج، ي، ز، ض، ط، ن، د، ذ، م، ب، و، ر، ل. [45]

وهذه بعض النماذج للأصوات الطاغية في بعض العناوين، بين مهموسة ومجهورة:

---

[41] ينظر: محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراسي الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة لطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص99.

[42] ينظر: مولاي على بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص82 وما بعدها.

[43] ينظر: خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2000، ص58.

[44] ينظر: محمود السعران، علم اللغة – مقدمة للقارئ العربي، القاهرة، ط2، 1992، ص143.

[45] ينظر: خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، ص58.

العنوان	الصوت الدال	صفته	الدلالات
من أعماق بربروس	س	مهموس	البوح والتحدي.
تسابيح الخلود	س، ح، خ	مهموس	الهمس والمناجاة.
من وحي الشرق	ح، ش	مهموس	البوح والمشاعر الطيبة.
وتكلم الرشاش جل جلاله	ش، ش	مهموس	التفجر والصدع.
إلى أغادير الشهيدة	غ، ش	مجهور، مهموس	الإشفاق والتألم والمواساة.
يقدس فيك الشعب أعظم قائد	س، ش	مهموس	البوح والإعظام.
أسفيرا نحو أملاك السما؟	س، ح، س	مهموس	الفخر الممزوج بالحزن.
فلسطين على الصليب	س، ص، ع	مهموس، مجهور	التألم والتفجر.

ويلاحظ أن الأصوات المهموسة أكثر من الأصوات المجهورة؛ ذلك أن الشاعر في مقام الهمس والخوف والإشفاق والحزن والألم، على الرغم من تمظهره بمظاهر العزة والشموخ، وهذا ما يخالف الكلام العادي بين الناس، الذي تقل فيه الأصوات المهموسة عن المجهورة[46]. فالشعر كلام ليس كسائر الكلام، بحيث استطاع الشاعر أن يجعل من الأصوات المهموسة علامة سيميائية تخرج عن مألوف الأصوات، بسبب التحريف الشعري، الذي ينسحب على الأصوات كما ينسحب على الكلمات. وهذا هو الفرق بين الصوت العادي أو النثري، وبين الصوت الشعري المحمل بتجربة فنية راقية. بل نلاحظ هنا أكثر من هذا، إذ تحولت بعض صفات الحروف عن أصلها الذي جدولها فيه علماء الأصوات، ففي قصيدة " يقدس فيك الشعب أعظم قائد" تحرف الإهماس إلى الاجهار، فحرف الشين حرف مهموس، انتقل من الهمس إلى الجهر بسبب مجاورة حرف العين (المجهور)، ومما زاد في قوة إجهاره تكرار حرفين مجهورين في الكلمة الموالية(ع، ظ)، فكانت العبارة شديدة ذاتِ مرّة.

اهتم علماء اللغة بالقضايا الصرفية التي تخص الأفعال، و فصلوا الحديث في معاني الأفعال المزيدة بمختلف صيغها، ويلقي هذا البحث نظرة في بعض الصيغ المزيدة المرتبطة بالمدونة المدروسة.

---

[46] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1975، ص21.

* فَعَّلَ: يكثر استعمال هذه الصيغة في ثمانية معان،[47] اثنان منها تشارك (أفعل) وهما التعدي مثل: قوّمت زيدا وقعّدته بمعنى أقمته وأقعدته.

2- الإزالة: جرّبت البعير وقشّرت الفاكهة بمعنى أزلت جربة، وأزلت قشرتها. وينفرد هذا الوزن بستة معان أخر وهي:

1) التكثير، مثل: غلّقت الباب.

2) صيرة شيء شبه آخر، مثل: قوّس زيد أي صار يشبه القوس في الانحناء.

3)- نسبة الشيء إلى أصل الفعل: مثل كفَّر زيدا أي نسبه إلى الكفر.

4)- التوجه إلى الشيء مثل: شرّقت الشمس وغرّبت بمعنى توجهت إلى المشرق والمغرب.

5)- اختصار حكاية الشيء مثل، هلّل وكبّر، أي قال: لا اله إلا الله، الله أكبر.

6)- قبول الشيء مثل شفّعته بمعنى قبلت شفاعته.

* تَفَعَّلَ "واشتهر هذا الوزن لخمسة معان"[48]

1- مطاوعة (فعل) مثل نبّهته، فتنبّه.

2- الاتخاذ مثل :"توسّد ثوبه بمعنى اتخذه وسادة".

3- التكلف: مثل: تصبّر أي تكلف الصبر.

4- التجنب:"مثل تحرّج بمعنى: تجنّب الحرج وتهجّد بمعنى تجنب الهجود(أي النوم).

5- التدريج:"مثل" تجرّعت الماء أي شربته جرعة جرعة، وتحفّظت العلم أي حفظته مسألة مسألة.

كما اهتم علماء اللغة بمختلف الصيغ للأسماء المشتقة كأسماء الفاعلين والصفة المشبهة وقدموا حدها، فاسم الفاعل عندهم ما اشتق من فعل لمن قام به على وجه الحدوث[49]، أما الصفة المشبه فهي اسم ينعت به كما ينعت بأسماء الفاعلين[50] وهي المصوغة لغير تفضيل لإفادة نسبة الحدث إلى موصوفها دون إفادة الحدوث[51] ويستحسن

---

(47) ينظر: أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2003، ص29.

(48) ينظر: المرجع نفسه، ص30.

(49) ينظر: ابن هشام، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع- القاهرة، 2004، 396

(50) ينظر: ابن السراج، الأصول في النحو، تح: محمد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، ط3، 1408هـ، 1 / 130

(51) ينظر: السجاعي، حاشية السجاعي على القطر، مطبعة المنارتونس، د ت، ص103.

أن تضاف إلى ما هو فاعل في المعنى، مثل: فلان حسن الطوية[52]

والنماذج الآتية تبين بعض الأمثلة لتلك الصيغ والأوزان في شكل جدول، يحيل إلى رقم الصفحة، ويقدم بعض الدلالات المهمة:

الصيغة	العنوان	رقم الصفحة	الدلالة
فعل (ماض)	**وقال الله، عشت يا علم**	**75/30**	**ثبوت الحدث والقهر والغلبة**
	لذهبنا نحالف الشيطانا	**175**	**تفيد وقوع الحدث في الماضي + التحقيق**
	قد عاد للقمر	**206**	**تفيد التقرير والفخر**
	بنيت بروح شعبك عرش ملك	**212**	**ثبوت الحدث والقهر والغلبة**
تَفَعَّلَ (ماض)	**وتكلَّم الرشاش جل جلاله**	**133**	**تفيد وقوع الحدث + التوكيد**
	وتعطَّلت لغة الكلام	**42**	**وقوع الحدث + التوكيد**
يُفَعِّلُ(مضارع)	**يقدِّس فيك الشعب أعظم قائد**	**173**	**إثبات المعنى+ الاستمرارية**
	سنثأر للشعب	**198**	**الإصرار المتواصل مع الزمن الحاضر و الأتي**
فعل أمر	**اقرأ كتابك**	**57**	**الحث واستنهاض الهمة**
	فاشهدوا	**71**	**الإخطار والأمر و التنبيه والفخر و التربية والتعليم والتوجيه.**
	اذكروا الثورة في أقسامكم	**196**	**الطمأنة والرضى والدعاء الحث والتحضيض**
	عش مع الخالدين يا شيخ وانعم	**216**	**التحدى**
	ابن ملكا	**229**	**استحضار التاريخ**
	ادفعوها	**249**	**تفيد وقوع الحدث + التوكيد**
	قل يا جمال	**299**	**وقوع الحدث + التوكيد**

من خلال الجدول يتضح أن الشاعر عمد إلى التعبير بالفعل الماضي وقل حضور المضارع، ولا يدل ذلك على عدم اكتراث بالحاضر والمستقبل، لكنه يدل على الاغتراف من التاريخ وحكاية الاستقبال في صورة المضي حتى كأنه تحقق وأصبح ماضيا، كما كثر استعمال فعل الأمر للدلالة على الحض والحيوية.

[52] ينظر: عبد الغني الدقر، معجم النحو، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1402 هـ، ص211.

إن عناوين "اللهب المقدس" تلفت إلى بعض الصيغ التي لها حضور مكثف قوي، وخاصة صيغة اسم الفاعل، وصيغة الصفة المشبهة، والجدول الآتي يقدم نماذج للصيغتين ويبين بعض دلالاتهما:

العنوان	*الصفحة*	*اسم الفاعل*	*الصفة المشبهة*	*الدلالة*
الذبيح الصاعد	**09**	**الصاعد**		**الصعود لمدة قصيرة للاستقرار في جنة الخلد.**
حروفها حمراء	**53**		**حمراء**	**الشهادة في سبيل الحرية والوطن.**
أنا ثائر	**124**	**ثائر**		**ثورة طارئة تزول بزوال الاحتلال.**
أهدفنا في العالمين صريحة	**143**		**صريحة**	**ملازمة الوضوح والصراحة.**
المارد الأسمر	**146**	**المارد**	**الأسمر**	**التمرد مع الظلم فقط والسمرة جمال ملازم.**
إلى أغادير الشهيدة	**166**		**الشهيدة**	**استمرارية منحة الشهادة.**
المغرب العربي أنت جناحه	**171**		**العربي**	**ملازمة صفة العروبة.**
يقدس فيك الشعب أعظم قائد	**173**	**قائد**		**اقتصار القيادة في أوقات وأماكن محددة .**
جلالك يا عيد الرئاسة رائع	**180**		**رائع**	**ملازمة صفة الروعة للعيد (صفة مشبهة في صورة اسم فاعل).**
أسفيرا نحو أملاك السما؟	**182**	**سفيرا**		**اسم فاعل على صيغة الصفة المشبهة، طراءة السفر.**
عش مع الخالدين يا شيخ	**216**	**الخالدين**		**خروج معنى اسم الفاعل إلى دلالة الملازمة (الخلود في الجنة).**
من يشتري الخلد إن الله بائعه	**263**	**بائع**		**اسم الفاعل أخذ معنى الفعل المضارع (الاستمرارية).**
معجزة الصانع	**329**	**الصانع**		**اسم الفاعل أخذ معنى الفعل المضارع (الاستمرارية).**

وإن صيغة اسم الفاعل هي سمة على الطراءة والحدوث وسرعة التغير، بخلاف

صيغة الصفة المشبهة، التي هي **سمة** على الثبات والدوام والاستقرار.

هذه بعض الجوانب الصرفية، وبعض نماذجها في الديوان. وفي الجانب النحوي تحدث العلماء عن الجملة الفعلية والاسمية وتحدثوا عن المبتدإ والخبر وحذفهما، فالمبتدأ والخبر يحذف أحدهما جوازا أو وجوبا في مواقع معينة، بشرط أن يدل على المحذوف دليل. وقد يحذفا معا[53]، وقد يحذف المبتدأ وجوبا في حالات منها أن يكون الخبر مصدرا يؤدي معنى فعله ويغني عن التلفظ بذلك الفعل، مثل: شكرٌ جزيلٌ، صبرٌ جميلٌ[54].

وقد أتم علماء البلاغة الدرس النحوي وثمنوه، بإفاضتهم في الحديث في مختلف الأساليب العربية وأغراضها البلاغية الكثيرة، فذكروا أساليب الأمر والنهي والاستفهام والنداء، فالأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الإلزام[55] وقد يخرج أسلوب الأمر إلى أغراض بلاغية شتى يحددها السياق والمعنى[56] أما النهي فهو طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام[57] وقد تخرج الصيغة عن الأصل إلى معان تستفاد من سياق الكلام[58]، أما الاستفهام فهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل[59]، والنداء طلب المتكلم إقبال المخاطب[60].

ويعرض التحليل أهم أنماط الجملة الفعلية والجملة الاسمية في الديوان، فترد الجملة الفعلية بفعل وفاعل، أو فعل وفاعل وفضلة (عنصر متمم). وهذه أمثلة من عناوين قصائد "اللهب المقدس:

- **جملة فعلية**

(فعل + فاعل)

- وقال الله
- وتعطلت لغة الكلام

---

(53) ينظر: عباس حسن، النحو الوافي دار المعارف، القاهرة، ط8، 1986، ج1، ص507-508.

(54) ينظر: المرجع نفسه، ص113-114.

(55) ينظر: عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004، ص29.

(56) ينظر: المرجع نفسه، ص30.

(57) ينظر: المرجع نفسه، ص31 .

(58) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(59) ينظر: المرجع نفسه، ص33.

(60) ينظر: المرجع نفسه، ص42 .

- فاشهدوا
- قد عاد للقمر

<u>* فعل + فاعل + فضلة:</u>

- اقرأ كتابك
- وتكلم الرشاش جل جلاله
- ذروا الأحلام واطرحوا الأماني
- يقدر فيك الشعب أعظم قائد
- اذكروا الثورة في أقسامكم
- بنيت بروح شعبك عرش ملك
- ابن ملكا .
- ادفعوها.

ويبدو من خلال هذه الجمل الفعلية أن الجمل ذات النمط (فعل+فاعل+فضلة) طغت أكثر من الجمل ذات النمط (فعل +فاعل)، وهذا ما يبرر وجود حاجة ورغبة في وجدان الشاعر لتتميم ما بداخلة واستقصاء المعاني، وهذا ما يسهل للدارس عملية تفكيك وتحليل النص باعتبار أن النص عنوان مكرر متنام، فهو الذي يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته... فهو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه[61]، ثم إن للجملة الفعلية خصيصة عاطفية تجسّد من خلالها اللغة المواقف العاطفية تجسيدا رائعا، فيعزف الشاعر عن الجمل الاسمية(أو تقل)، وتتدفق الجمل الفعلية مرتبطة بلحظة الكشف والمعرفة.[62]

- **جملة اسمية:**

<u>(خبر لمبتدإ محذوف)</u>

- اللهب المقدس.
- تسابيح الخلود.
- نار ونور.

---

(61) ينظر: محمد مفتاح دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي في العرب بيروت – لبنان / الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987، ص72.

(62) ينظر: وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، دورية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ع207، مارس 1996، ص153.

- تنبؤات شاعر.
- الذبيح الصاعد.
- زنزانة العذاب رقم 73.
- المارد الأسمر.
- معجزة الصانع.

هذه نماذج لأمثلة كثيرة وردت فيها الجمل الاسمية بخبر حذف مبتدؤه؛ إيجازا وتكثيفا دلاليا وحملا على تعدد الدلالات (التأويلات) وسيرا على نمط الأسلوب العربي، وهي سمة ظاهرة من سمات التركيبات العنوانية في الديوان.

ونقدم بعض العناوين تمثيلا لهذه النماذج الأسلوبية بين النهي والاستفهام والنداء، ونقارب بعض دلالات هذه الأساليب بحسب المقام التي سيقت فيه:

الأسلوب	*العنوان*	*رقم الصفحة*	*الدلالة*
أسلوب النهي	**لا تعجبوا**	**130**	**النهي عن القلق والحيرة + الفخر**
أسلوب استفهام	**ماذا تخبئه يا علم ستينا؟**	**149**	**التعجب والتوقع**
	أسفيرا نحو أملاك السما؟	**192**	**التسليم، الرضى**
	أفي السموات عرش أنت تنشده؟	**219**	**الفخر والاعتزاز**
	من يشترى الخلد إن الله بائعه؟	**263**	**الدعوة والتوجيه والإغراء**
أسلوب نداء	**أيها المهرجان هذا نشيدي**	**185**	**التنبيه والتقرير**

إن هذه الأساليب توحي بأن الشاعر في حال قهر جعله ينهى في قلق وحيرة ويستفهم متعجبا، وسرعان ما يتحول ذلك القهر إلى اعتداد بالنفس وثبات في المبدإ، فينبجس أسلوب النداء الذي يصحبه التقرير.

بعد التحليل لبعض العناوين نلاحظ أنها اختلفت في شكلها وفي دلالاتها ويمكن تقديم الوصف الآتي:

1- عنوان الديوان مركب مشع محمل بدلالات كثيرة، فيه تركيز وإيحاء، لغته من النوع العالي[63]، الذي لا تفك شفرته بسهولة، بل لا تكاد تفك إلا باستجلاب عناصر

---

[63] تقسم اللغة الشعرية إلى ثلاثة : اللغة العالية، الوسطى، الواطئة، عند بعض الدارسين، مثل غريب إسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص71.

مساعدة عديدة، منها قراءة القصائد، التعرف على مرجعيّة الشاعر وتياراته الدينية والسياسية، ملابسات وضع الديوان.

2- بقية العناوين للمجموعات والقصائد لغتها من النوع الثالث (الأدنى)(*)، بحيث تفك الشفرة بمجرد القراءة أو بعد تفكير بسيط قصير/مثل: الذبيح الصاعد، وتعطلت لغة الكلام ، لذهبنا نحالف الشيطانا، أسفيرا نحو أملاك السما، معجزة الصانع ...

فهي جميعها عناوين عادية اللغة والتركيب، تخلو من الانزياح، وإن ظهرت مسبوكة، وسبب ذلك أنها رسالة ثورية هادفة لعامة القراء وليست رسالة فنية لخاصة النخبة.(64)

3- أغلب العناوين سارت على النمط القديم، فسميت القصيدة بشطر بيت أو بعض بيت، مثل: "على عهد العروبة سوف نبقى"، "وتكلم الرشاش جل جلاله"، "المغرب العربي أنت جناحه"، "من يشتري الخلد إن الله بائعه"، ...

4- غلبت على العناوين الجمل الاسمية، مما يوحي بثبات المبادئ والمعاني واستقرارها (مع أن الشاعر في حال ثورة بركانية عارمة)، وكثرت في الجملة الاسمية الجمل التي خبرها لمبتدأ محذوف، يقدر، وهذا التقدير يحدث **ثغرة**، ناتجة عن انسحاب المعجم، تاركا: هذا، هذه، وأشباههما تنوب عن المعجم، وهو ما يعطي مساحة أوسع للدلالة وتعدد القراءات، إذ أن "هذا، هذه" ونحوهما تحمل من المرونة ما يجعلها قابلة للتأويلات اللامتناهية. (65)

5- وردت في العناوين صيغتا اسم الفاعل والصفة المشبه بصورة لافتة للدلالة على الصفات الطارئة والصفات الملازمة، طراءة الاستعمار والعدوان مهما طال وملازمة الحق والعدل في البدء والختام، بدؤه بذل وجهاد وختامه حرية واستقلال

6- عمدت العناوين إلى التعبير بالفعل الماضي وقل حضور المضارع، ولا يدل ذلك على عدم اكتراث بالحاضر والمستقبل، لكنه يدل على الاغتراف من التاريخ وحكاية الاستقبال في صورة المضي حتى كأنه تحقق وأصبح ماضيا.

7- رغم تقليدية لغة العناوين إلا أننا نلاحظ اختيار الشاعر لها بعناية قاصدة،

---

*استثنى من ذلك ثلاثة عناوين سيأتي تفصيل لها في الصفحات الآتية.

(64) وهو رأي مفدي(كلمة التقديم للديوان، ص4)، وقد هجم على أدعياء الشعر الحر الذين يتقعرون في اللفظ على حساب الرسالة. وينظر: الديوان، ص291.

(65) ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص100.

فكانت مشيرة إلى معاني القصائد حتى كأنها اختصار لها. ونسجل تميز ثلاثة عناوين من بين عناوين المجموعات والقصائد سواء – زيادة على عنوان الديوان – بخصيصة متفردة، حيث فجرت هذه العناوين الثلاثة توقعات الرتابة التقليدية التي تحن إلى القديم في تعبير مفدي زكريا، فتقرأ العنوان فلا يكاد يفصح لك بشيء من المضمون، بل يفتح باب تعدد القراءات والتأويلات ومرونة الاحتمالات وكثرتها، إلى درجة أنها تتضاد أحيانا، وبذلك ارتقت هذه العناوين (مع عنوان الديوان) إلى مرتبة اللغة العالية (حسب التقسيم الذي تقدم)، فتحاول فك الشفرات فتجدها عصية تأويلية، ونعني بذلك عنوان الديوان والعناوين الآتية:

- تسابيح الخلود المجموعة الثانية ص69.
- نار ونور المجموعة الثالثة ص111.
- تنبؤات شاعر المجموعة الرابعة ص261.

الغـلاف، التدبيـج، الصور

الغلاف:

ديوان "اللهب المقدس" لشاعر الثورة الجزائرية، ابن تومرت مفدي زكريا، كتاب يقع في إحدى وستين وثلاثمئة (361) صفحة من الحجم (دون المتوسط). خطط العناوين ورسم الغلاف الخارجي وبعض الرسومات التعبيرية الداخلية رسام الشرق الأكبر الفلسطيني "إسماعيل شموط".

صُدّر الكتاب بالإهداء إلى دقيقة من أغلى الدقائق وإلى أصبع من أشرف الأصابع، ثم كلمة الشاعر التي نبذها إلى النخبة من المؤلفين والشعراء والنقاد، وإلى عامة المتلقين، تلتها رسالة إلى الشاعر من ابنه سليمان صلاح الدين، وفي الصفحة التي تليها صورة الشاعر مع ابنه، وفي الصفحة نفسها هدية الشاعر إلى ابنه: مقطوعة شعرية تحت عنوان: "هكذا يفعل أبناء الجزائر".

يضم الديوان أربعة وخمسين(54) مقطوعة ثورية- على حد تعبير الشاعر- وقد قسمها إلى خمس (5) مجموعات، واختار لكل مجموعة عنوانًا:

- من أعماق بربروس - تسابيح الخلود- نار ونور- تنبؤات شاعر- من وحي الشرق.

وفي آخر الديوان أثبتت رسالة الشاعر إلى صديقه الأديب التونسي الحبيب شيبوب، وتقع في ثلاث صفحات، ويختم الديوان بفهرس المحتويات.

والنسخة التي اعتمدتها في هذه الدراسة هي من الطبعة الثالثة للمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (موفم للنشر)، الجزائر، 2000، وثمة طبعة أخرى للشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة أحمد زبانا- الجزائر،(د ط)، 1983، ولم تختلف هذه الطبعة عن الأولى في عدد الصفحات(361) ومحتوى كل صفحة مع أنها من الحجم العادي المتوسط، وقد اختلف غلاف الكتاب اختلافا يسيرا وركز العلم الوطني على الاخضرار في أعلى الجهة اليمنى. وقد اعتمدت على طبعة موفم للنشر لانتشارها في المكتبات الجامعية وغيرها.

تهتم الدراسات الحديثة والمعاصرة، بالجانب الخارجي للكتاب، لكونه الواجهة الأولى التي تستقبل المتلقي بدءًا بالعنوان، ثم جميع العناصر المنتشرة بعناية على الحيز المرئي، من كتابة وزخرفة وأشكال ورسومات وألوان ونحو ذلك... يليها المقدمات والتدبيجات والإهداءات وكلمات الشكر... وكذا جميع عناصر الإبلاغ والدعاية غير اللغوية، كالصور والأشكال.

إن أهمية هذه العتبات جميعها مرتبطة بما تقدمه من خدمة علمية تجارية، في عملية إبلاغ الرسالة، التأثير، الإغراء التشويق، تحفيز الطاقة التخيلية، مسايرة الحداثة، الترويج... ومن ثم عُدّ الغلاف عتبة مهمّة تحيط بالنصّ وتعرف به وتشير إلى مضامنية، فاتخذها السيميائي مفتاحاً يدخل من خلاله إلى أغوار النصّ الموازي.[66]

وإذا اهتم الدرس السيميائي بهذه العتبات جميعها، فلعل اهتمامه كان أشد بالعنوان والصورة، فالأول استخدمه الدارس والناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة داخل النص/القصيدة[67]. واتخذته الدراسات النصية المعاصرة منطلقا علاميا دالا يقرب البعيد ويفتح المستغلق ويضيء المبهم –على حدّ تعبير بعض الدارسين المعاصرين–[68]. أما الصورة فهي أداة تعبير وتصوير مؤثرة بما تقرن في نفس المشاهد من علاقة بين الدال والمدلول، فهي أيقونة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه، بفضل صفات تمتلكها وحدها، مثل الصورة الفوتوغرافية.[69]

إن تدبيج الكتب والدواوين الشعرية وجميع التقديمات والبدايات، وكذا جميع المصاحبات للكتابة (كالتقديم والإهداء، وكلمات الشكر، ومثل الصور والزخرفات وسائر الأشكال التعبيرية وما يصحبها من ألوان ورموز ونحوها)، كلها جميعا تعمل بوصفها وسائل مساعدة في بلاغة الرسالة وقوة تأثيرها في نفوس المتلقين، وخاصة مع ازدحام ثقافة الرسومات والتشكيلات والألوان على أغلفة الكتب وبين ثنايا الصفحات، فإن مرفقات النص الشعري غالبا ما تكون

---

[66] ينظر: بلقاسم دفة، التحليل السيميائي للبنى السردية في رواية "حمامة سلام"، مجلة الموقف الأدبي، شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع385، أيار 2003، ص37.

[67] ينظر: عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص291.

[68] ينظر: يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي، مجلة "الحياة الثقافية" شهرية تصدرها وزارة الثقافة، تونس، ع147، سبتمبر 2003، ص122.

[69] ينظر: حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، 1987، ص310.

لوحة فنية من رسومات شاعر أو أحد أصدقائه أو شكلا من هذا الكون، يمنح لعين القارئ المتعة والراحة ويهيئه نفسيا للاستعداد للتلقي الجيد.[70]

وإن نبذ الشاعر مفدي زكريا في أول كلمة أنه لم يعهد إلى الشخصيات المرموقة لترويج سلعته (ديوانه)[71] إلى المجتمع الطيب البريء، !فإنه لجأ –شعر ولم يشعر– إلى الإشادة بديوانه بقلمه هو و عن طريق ريشة "إسماعيل شموط" وعن طريق من اختاروا معه عنوان الديوان (جودت، غنيم، العطار)[72]، وخاصة العناية بالغلاف الخارجي والصور والعناوين التي جعلت الشاعر يقول – رضى واطمئنانا– "... حتى كأن الرسوم والعناوين ديوان خاص بمفرده"[73]، وهذا ما يهدف إليه البحث من خلال الصفحات الآتية بتطرقه لبعض العتبات النصية (الغلاف الخارجي للديوان، الإهداء، كلمة التقديم، هدية الشاعر لابنه، الصور التعبيرية التي قدمها الرسام إسماعيل شموط، الكلمات التي تقدم وتعرف القصائد). وذلك لما تحمله هذه العتبات النصية من دلالات وإيحاءات، كان لها أثرها الكبير في انتشار "اللهب المقدس" مقروئية، وشهرة ورواجا عند محبي الأدب وغيرهم.

---

[70] ينظر: عبد الرحمان تبرماسين، فضاء النص الشعري، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000، ص176.

[71] الديوان، ص04.

[72] المصدر نفسه، ص357.

[73] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الغلاف الخارجي:

شاركت على فضاء الغلاف الخارجي الكتابة، الأشكال والصّور والألوان. والأشكال والصور من عناصر الأيقونة.[74]

العنوان: وكان بخط كبير على مساحة الغلاف "اللهب المقدس"، واتخذ اللون الأحمر علامة من العلامات الدالة وسمة على ما يحمله من معاني الثورة والقتال، فاللون الأحمر (من بين دلالاته) لون الشدة والبطش، وقد جاء في تعابير العرب من قديم "يوم أحمر"، أي شديد. كما ورد في الموروث الشعري.[75]

بيض صنائعنا سود وقائعنا خضر مرابعنا حمر مواضينا

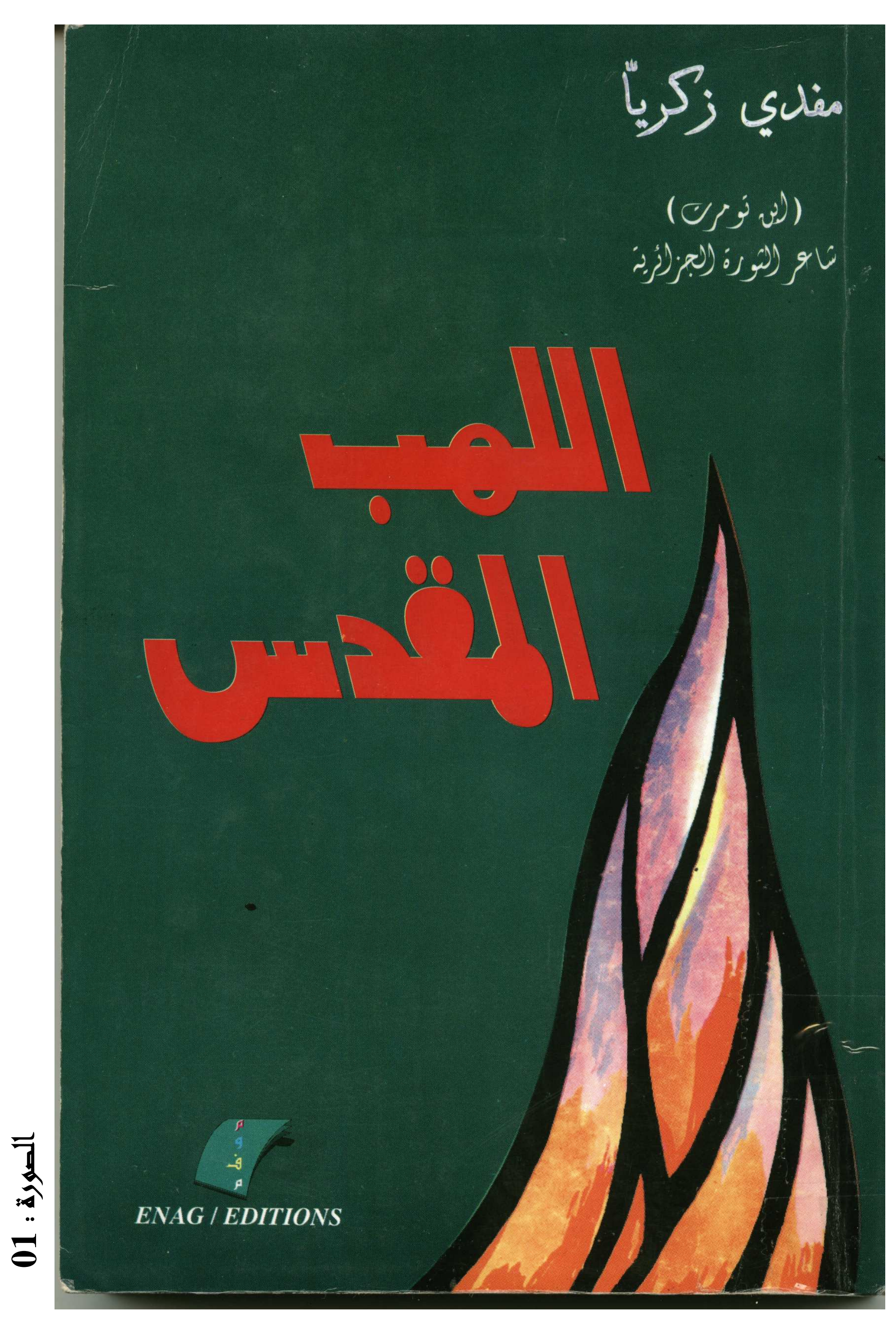
-**الرسم:** كان قطعة من أوار نار، قبسة مشتعلة حمراء، فهي ترجمان للعنوان. وامتدّ الرسم والكتابة على مساحة خضراء، لعلّ من إيحاءاتها أنّ الثورة انطلقت من مبدإ السلم، فالأخضر رمز النماء والعطاء، وتوحي – كذلك– بتضادّ وتباين بين الأخضر والأحمر وهما من عناصر البقاء (الزرع/النار)، (العطاء/الأخذ)، (السلم / الحرب).

-**اسم الشاعر:** وكان في أعلى الصفحة، مثلثا:

- مفدي زكريّا – دلالة تعيينية–
- ابن تومرت – دلالة تاريخية–
- شاعر الثورة الجزائرية – دلالة إغرائية –

[74] قسم بيرس العلامة إلى 3 أنواع: الأيقونة، المؤشر، الرمز.
الأيقونة: تقوم على الشبه بين الدال والمشار إليه.
المؤشر: يقوم على مبدإ التجاور بين الدال والمدلول، عن طريق إقامة علاقة سببية بين الحدث اللغوي وما يدل عليه.
الرمز : يقوم على مبدإ العرفية وعدم التعليل، فلا توجد صلة أو تشابه أو علاقة تجاور.
(ينظر: سيزا قاسم، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1982، ص31.)
[75] ينظر تفصيل هذا – بتوسع- في الفصل الثاني من هذا البحث، ص118.

وهذه صورة لغلاف الديوان:



الصورة: 01

يحمل هذا الغلاف (الواجهة) دلالات متعددة: دلالة اسم الشاعر، دلالة الألوان، دلالة الصورة (الرسم).

واللافت الجذاب في الغلاف هو الصورة البصرية، التي تختلف عن الأنظمة الدالة (اللغة) بخاصيتها (التماثلية/ التشابهية) وهو ما اصطلح عليه عند السيميائيين بالأيقونية، أي أن صورة اللهب أيقونة مماثلة للهب المشار إليه، وتترجمه الكلمة المكتوبة" اللهب"، ويترجمه اللون كذلك (لون الصورة + لون الكلمة) فاختار الرسام اللون الأحمر للكلمة أيضا، ليصل بنا إلى ألصق مراتب الأيقونة، التي يعضدها اللفظ ولون اللفظ.

دلالة اسم الشاعر:

أ- مفدي زكريا (دلالة تعيينية، لا بدّ منها).

ب- ابن تومرت (دلالة استدعاء التاريخ).

جـ- شاعر الثورة الجزائرية (دلالة إغرائية إشهارية لترويج السلعة / الديوان).

- **دلالة الألوان:**

أ- الأخضر (النماء، العطاء، السلم، الأمن، خيرات البلاد).

ب- الأحمر (الجهاد والشدة، القتال، ردّ العدوان، الدّماء والأشلاء، الشهادة).

- **دلالة الصورة:**

الرسم لقطعة من النار، تحمل دلالة لهب الفعل ولهب القول.

من خلال قراءة الغلاف الخارجي يظهر لنا تشاكلان:

1- تشاكل في صورة تباين:

أ- ثنائية (الأخضر / الأحمر)

ب- ثنائية (الكلمة / النار)

2- تشاكل في صورة تشاكل:

ا- ثنائية (الكلمة / الصورة)

ب- ثنائية (اللهب / الأيقونة)

على الرغم من الضدية الظاهرة بين هذين اللونين (الأخضر / الأحمر)، وبين هذين الرمزين (الكلمة / النار) إلا أن ذلك جميعه يمثل تماثلا وتناغمًا، يجعل من عناصر التشاكل وسائل تعاضد؛ بحيث يكمل بعضها بعضًا، لتعمل كلها على تكثيف الطاقة التقبلية والإغرائية لدى المتلقي، فيتولد عنده استفزاز لمكامن القبول في نفسه، وذلك هو الهدف المبتغى.

التدبيــج:

- الإهـداء:

يثير الإهداء رغبة وإحساسا طيبا في نفس المهدى إليه، وقد يعمد بعض المؤلفين في الإهداء إلى قطاعات واسعة؛ بغية توسيع مجال تلك الرغبة، فيزداد الكتاب مقروئية وتقبلا عند الناس. أما مفدي زكريا فقد اتخذ نوعا آخر من الإهداء، ضيقا واسعا؛ أهدى إلى دقيقة واحدة وإلى أصبع واحدة (وما أضيق المجال)، لكن الجزائر كلها متلق يهتز لتلك الدقيقة وتلك الأصبع (فما أوسعهما!).

أما الدقيقة ففضاء زمني محدود كان بداية الانفراج واللامحدودية، بحيث وسع هذا الفضاء الجزائريين جميعا، بل ومن أحب ذلك البلاء الشريف. وأما الأصبع ففضاء مكاني محدود، كان بداية الانفراج واللامحدودية، بحيث كانت تلك الأصبع مشيرة تهفو لحركتها قلوب الملايين...

وهذه الصورة لصفحة الإهداء:

الإهداء

إلى الدقيقة الواحدة من فاتح نفمبر (تشرين الثاني) ١٩٥٤ ...

إلى أول أصبع جزائرية حركها الأزل، وضغط بها القدر الرابض، على زناد البعث، لتطلق القذيفة المسحورة الأولى، فتسعر "اللهب المقدس" في دروب بلادي الحالمة، وأحراشها السكرى، ورمالها العطشى، وجبالها الغضبى ...

أهدي ذوب كبد تحترق في أتون "اللهب المقدس"

مفدي زكريا

— 3 —

الصورة : 02

قدم الشاعر مفدي زكريا في الصفحة الثالثة(3) الإهداء، وفيه كسر لأفق التوقع. حيث كان إهداء لدقيقة من أجلّ الدقائق وأصبع من أشرف الأصابع.

إلى الدقيقة الأولى التي فصلت بين عهدين وكانت منطلقا لعهد الثورة والفتح الجديد.

إلى الأصبع التي كانت بكرا في إطلاق أولى قذيفة حق على رأس الباطل لتدمغه فإذا هو زاهق.

لعلّ بعض المتلقين كان ينتظر نوعا من الإهداءات المعهودة مثل: إلى والديّ الكريمين ... إلى أولادي... إلى كل المخلصين.. ونحو ذلك، فطلع مفدي زكريا بخلاف ذلك كله. ولعل المتلقي كان يتوقع: أهدي ديواني هذا.. أهدي هذا الجهد المتواضع.. أهدي صوت الثورة..

لكن الشاعر يفاجئ الجميع فيهدي ذوب كبده، لا يهدي "هذا الجهد المتواضع"!

ففي هذا الإهداء إيجاز يحمل على حفظه وتمثله، وفيه جمع بين الزمن والحدث الذي وقع فيه (لكنّه قَدّم الزمن على الحدث، إشارة إلى لحظة الفصل بين عهدين خطيرين)، وفيه كذلك شحن لطاقة المتلقي بمعاني نوفمبر وما يحمله من ثورة، وفيه عزوف عن تعيين الأشخاص أو بعض البلاد دون بعض، حملاً للتعميم وجمع الكلّ تحت لواء واحد.

ذكر الشاعر حرقته ومعاناته وذوب كبده في أتون هذا اللهب، وكل ذلك تمهيد وفرش للمقطوعات الشعرية، وإشهار لها ودعاية لتقبلها، واعتزاز بها.

وتظهر المفاجآت الآتية:

- إلى والدي الكريمين / إلى الدقيقة الأولى.
- إلى جميع المخلصين / إلى أول أصبع.
- أهدي هذا العمل / أهدي ذوب كبد.

ومن خلالها يصطدم توقع القارئ وتحدث عنده مفاجأة، تهزه وتستفز وجدانه، وتنشط عقله، ليقبل على الديوان بغير ما كان يتوقع. وهذه وظيفة من وظائف التدبيجات التي تعدها الدراسات السيميائية من أهم العتبات النصية لولوج عوالم النصوص الأدبية عامة والشعرية

خاصة. وقد وفق الشاعر مفدي زكريا في صناعة هذا الإهداء وحبكه بهذه النفحة الروحية الوجدانية.

- كلمة الشاعر:

في الصفحة الرابعة(4) نبذ الشاعر كلمة للمؤلفين والشعراء والنقاد وعامة المتلقين، وفيها:

- تبيان لبعض المواقف في الشعر والإبداع.
- تصحيح لبعض الأفكار التي قد تقلل من الإقبال على الديوان.
- وصف للقطع الثورية في هذا الديوان.

وهذه الكلمة تعبير مباشر من الشاعر إلى جمهور القراء، فهو بمثابة دعاية ثانية لهذه الديوان وإشهار إغرائي جديد.

- رسالة الابن:

وفي الصفحة الخامسة(5) رسالة إلى الشاعر من ابنه بعنوان "بين ابن جندي ثائر، وأب شاعر ثائر، مثال لما يفعله أبناء الجزائر". وخلاصة الرسالة أن الابن الوحيد للشاعر يعبر لأبيه عن وفائه بالعهد والتحاقه بصفوف الثوار تلبية لرغبة أبيه الملحة، ويظهر جليا ما في هذه الرسالة من تدعيم الثقة بين القراء والشاعر، الذي كان قدوة بدفع أحب الناس إليه في معركة الحرية، فلذة كبده وحشاشة فؤاده، ابنه الوحيد. كما تظهر العناية اللغوية الأسلوبية بهذه الرسالة، فكأنها من صنعة مفدي زكريا، فألفاظها وعباراتها (نفحة من روحك، نبضة من قلبك، قبسا من نورك، في محكمة الوعد الحق، نصائحك الغوالي)... وأسلوبها – عامة– هو أسلوب متأنق فيه شدة وقوة.

- الصورة الفوتوغرافية:

وفي الصفحة التي تليها(6) صورة فوتوغرافية للشاعر وابنه، وفي الصفحة نفسها مقطوعة شعرية، هدية من الشاعر الأب إلى الثائر الابن، بعنوان: "هكذا يفعل أبناء الجزائر...".

وكأن هذه المقطوعة إهداء ثان من الشاعر، وهو نوع من الدعوة بالقدوة، فالشاعر يحض ابنه على الجهاد، وهو حض لجميع أبناء الجزائر.

- تقديمات القصائد:

وثمة عتبة أخرى مهمة، تتمثل في التقديمات التعريفية الشرحية في مقدمة القصائد، وتذكر تاريخ قولها، وتذكر أحيانا المكان، القصة أو الحادثة، ونحو ذلك. ولا شك أنها تخدم المضمون وتسهّل تلقي القصيدة، وهي استعانة من الشعر بالنثر، ليقبل القارئ على الأبيات وهو يدري بعض ملابساتها، فتضعه في الجوّ المحيط زماناً ومكانًا وحادثة ومناسبة وأحيانا تضيف كيف كتب القصيدة، وكيف حفظها الشاعر (إذا لم يكن معه أدوات الكتابة وضوء الكتابة !) وكلها عناصر مساعدة معاضده للقصيدة.

إن كلا من "كلمة الشاعر"، "رسالة الابن"، "هكذا يفعل أبناء الجزائر"، "الصورة الفوتوغرافية"، "تقديمات القصائد"، قدمت جميعها خدمة معنوية عاطفية تحفيزية إغرائية إشهارية لهذا الديوان. وهي من أهم المداخل النصية التي تحتم على الدارس السيميولوجي والمحلل أن يستفيد منها، ويجعلها مفاتيح للدخول إلى التماسكات النصية بين دفتي المؤلف (الديوان)، وهو ما وُفّق فيه مفدي زكريا إلى حد بعيد.

الصـور:

بعد الحديث عن العتبات النصية من عنوان وغلاف وتقديمات وتدبيجات، يتعرض البحث إلى عتبة أخرى مهمة في إبلاغ الرسالة، وتأثيرها، وهي عتبة الصور والرسومات المصاحبة لبعض القصائد في ديوان "اللهب المقدس".

فقد اختار الشاعر لبعض القصائد صورا تشكيلية قدمها الرسام الفلسطيني "إسماعيل شموط" باتفاق مع الشاعر، وكانت هذه الرسومات تؤدي وظائف عدة أهمها:

- أنها عون للكلمة وتدعيم لها.
- تجسيد تشكيلي لبعض معاني القصيدة.
- إثارة وتنبيه وجدان المتلقي ومكامن الجمالية فيه.
- جمع بين الكلمة والصورة في التعبير عن الفكرة الواحدة.

- ترويح عن القارئ بمساحة وفضاء مرئي.

- كانت بمثابة فواصل لتستريح العين والفكر من التركيز في الكلمات، لتستمتع بالصورة (تألما أو شوقا أو فخرا)، ثم ترجع إلى القراءة وقد راوحت بين القصائد.

ويختار البحث بعض هذه الرسومات نماذج لما قصد إليه الشاعر.

في القصيدة الأولى من المجموعة الأولى "الذبيح الصاعد" يختار الشاعر صورة سجين مكبل مقيد، عليه لباس المسجونين، يتقدم – وسط ظلمة الليل– وبين لفيف أشباح سودٍ أحسبهم جنودا زبانية، ويؤنس ذلك قول البطل:

وامتثل سافرا محيّاك جلاّ دي ولا تلتثم فلست حقودا

يتقدم إلى المقصلة في ثبات وعزة وشموخ، يدل على ذلك اعتدال قيامه ورفع يديه كأنه يقول: هذه عزتي، هذه شهادتي، أتحدى الموت والظالمين.
بل لقد قالها:

اشنقوني فلست أخشى حبالا واصلبوني فلست أخشى حديدا

....

واقض يا موت فيّ ما أنت قاض أنا راض إن عاش شعبي سعيدا

وقد توسط هذا الرسم القصيدة[76]

---

(76) الديوان، ص13.

وهذه نسخة من الصورة كما وردت في الديوان:



الصورة : 03

عمد الرسام إلى التعبير بالضديات، فاختار اللونين: الأسود والأبيض. وشكّل منهما الظلمة والنور.

سيميائية السواد	سيميائية البياض
الظلمة	نور الحرية (اختار الرسام اللون الأبيض للسجين)
القيود	رفع اليدين.
السجن	شموخ اعتدال القامة.
المقصلة	الهتاف والتحدي.

فمن رحم الظلمة تولد الحرية، ومن ضيق السلاسل والأغلال تتسع حياة الأحرار، وعلى حبل المقصلة يعزف نشيد الحياة.

-إن اشتداد الظلمة إشارة إلى قرب طلوع الفجر.

-وإن إحكام القيود والأغلال رمز على اقتراب موعد تحطمها.

-وإن إعدام الشرفاء دالّ على مصارع الظالمين.

وما أبلغ قول أحمد شوقي[77]:

ففي القتلى لأجيال حياة وفي الأسرى فدى لهمُ وعتق

إن قارئ القصيدة، وهو يتصفح . تصادفه هذه الصورة في الصفحة الرابعة منها، وقد قرأ ثلاثين (30) بيتا، وتكونت في نفسه كثير من معاني الأبيات. تضطلع الصورة –هنا– بوظيفة تجسيد تلك المعاني المجردة في شكل محسوس، وتذهب بالقارئ (المشاهد) إلى خيالات بعيدة، إلى سَجن الأنبياء والصالحين وأفاضل الناس عامة، ثم إلى ازدراء أولئك السجنَ والتعذيبَ والقتلَ في سبيل رسالاتهم ودينهم وأوطانهم.

إن الصورة قامت بوظائف عدة:

-إعانة الكلمة وتدعيم لها.

-تجسيد المعاني في صورة حسية.

(77) أحمد شوقي، الشوقيات، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د ت، مج1، ج2، ص76.

-استدعاء التاريخ.

-الترويح عن القارئ وتخفيف توتره وتركيزِه في الكلمة المكتوبة؛ ليواصل القراءة بنَفْسٍ جديدة ونَفَسٍ جديد.

يرصد الشاعر في بداية القصيدة أوصاف"أحمد زبانا"، وهو يتقدم إلى المقصلة مختالا، متهاديا، نشوان، تاليا، باسم الثغر، شامخ الأنف،...، يرصد ذلك كله بطريقة إخبارية، يسند فيها الفعل لأحمد زبانا.

وأود أن أحدد عددا قليلا من الأوصاف والنماذج، لأقارن بين طرفين، تعدهما الدراسة السيميائية مفتاحا من مفاتيح التحليل، وهما القاصد والمقصود، وأريد الذهاب إلى أبعد من ذلك، أريد تطبيق هذه الثنائية على الصورة (الرسم) استئناسا بتطبيق محمد مفتاح لها على المكتوب ...[78].

ذكر الشاعر في مفتتح القصيدة: أن أحمد زبانا قام يختال، وابتسم، وشد الحبال، وتسامى، وتعالٍى ...[79].

قام يختال كالمسيح وئيـدا يتهادى نشوان يتلـو النشيــدا

باسم الثغر كالملائك أو كالطفــل يستقبل الصبـاح الجديـدا

حالما كالكليم كلمه المجـــد فشد الحبال يبغي الصعــودا

وتسامى كالروح في ليلة القد ر سلاما يشع في الكون عيــدا

وتعإلى مثل المؤذن يتلـو كلمات الهدى ويدعو الرقـودا

فالفاعل في هذه الأبيات هو أحمد زبانا، أي هو القاصد. قام بفعل القيام والابتسام والشد والتسامي والتعالي... وبعد أبيات يصف الشاعر حقيقة الحادثة، وينسب الفعل فيها إلى غير أحمد زبانا: زَعْمُ القتل، نفي الصلب، لَفُّ جبرئيل..[80].

زعموا قتله.. وما صلبـوه ليس في الخالدين عيسى الوحيـدا

[78] ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص149-150.
[79] الديوان، ص9-10.
[80] المصدر نفسه، ص11.

لفه جبرئيل تحت جناحيـــه إلى المنتهى رضيا شهيـدا

فأحمد زبانا – هنا – مفعول، مزعوم قتله، ليس بمصلوب، ملفوف ....، أي هو المقصود.

فكيف يكون بطل هذه الملحمة قاصدا ومقصودا في أن واحد؟!

إنها ظلال العماد.

في الأبيات الأولى: استهانة البطل بالموت في سبيل الله.

وفي الأبيات الثانية: إكرام السماء للبطل الشهيد.

فالعماد في الأولى هو الموت في سبيل الله، والعماد في الثانية هو الشهادة. إذا العماد واحد، وهو الذي جعل توحدا بين الطرفين: (القاصد والمقصود).

وأود الآن أن أطبق هذا النظر (على الكلمات) على الصورة (الرسم).

فالبطل يواجه القيد والسجن والظلمة والمقصلة في تيه وخيلاء وعزة. ثم نُخْبَر أنه رُفع إلى الله، وانتهى به جبرئيل إلى جنة الخلد.

المشهد الأول ظاهر على الصورة (الرسم): القيد، الظلمة، السجن، المقصلة. أما المشهد الثاني فلم يظهر. إنه لوحة خلفية لما يكون بعد المشهد المرئي.. إنه مشهد ترسمه أشواق المؤمن بربه، المصدق بوعده.

ألا يكون أحمد زبانا يرى جنة الخلد من وراء جُدر "بربروس"، كما شم الصحابة – رضي الله عنهم– رائحة الجنة من ساحات القتال ومن وراء أُحد.

إن القاصد تمثله الصورة المرئية، أما المقصود فتمثله الصورة الماورائية،أو على حد تعبير عبد الملك مرتاض، اللوحة الخلفية[81].

وثمة سيميائية أخرى تتمثل في الرقم الذي على صدر العارج إلى الأعلى: 2119.

لماذا هذا الرقم بالذات؟

سأقارب مقاربة أشبه باللعبة السيميائية، أي التشويشية أو الإيحائية.

---

[81] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 110-111.

- قد يكون هذا الرقم 2119 هو رقم السجين أحمد زبانا.
- وقد يكون اعتباطا (للدلالة على أنه سجين يحمل رقما ما).
- وقد تكون التأويلات الرقمية التالية للدلالة على عدد الأبيات التي سبقت الصورة (الرسم)، وعدتها ثلاثون بيتا، فيكون هذا الرسم بمثابة البيت 31.

2119

* 9+1+21=31.

* 9+1+1+2=13، وهي مقلوب 31.

* 29+1+1=31.

* 11x 2+9=31.

إن هذه الاحتمالات العشوائية، تؤكد جميعها أن الصورة هي بؤرة النص[*]، وهي في الوقت نفسه البيت 31.

ففيها اختزال وتكثيف لجميع دلالات النص.وقد تكون هذه القراءة صحيحة، فيكون الرقم بذلك مؤشرا دالا على بعض الأبعاد الإيحائية للنص، وقد تكون القراءة غير صحيحة، فيكون الرقم قد قام بفعل التشويش في تلقي النص، وفي كلتا الحالتين فقد كان هذا الرقم (2119) عنصرا مصاحبا له أهميته السيميائية.[82]

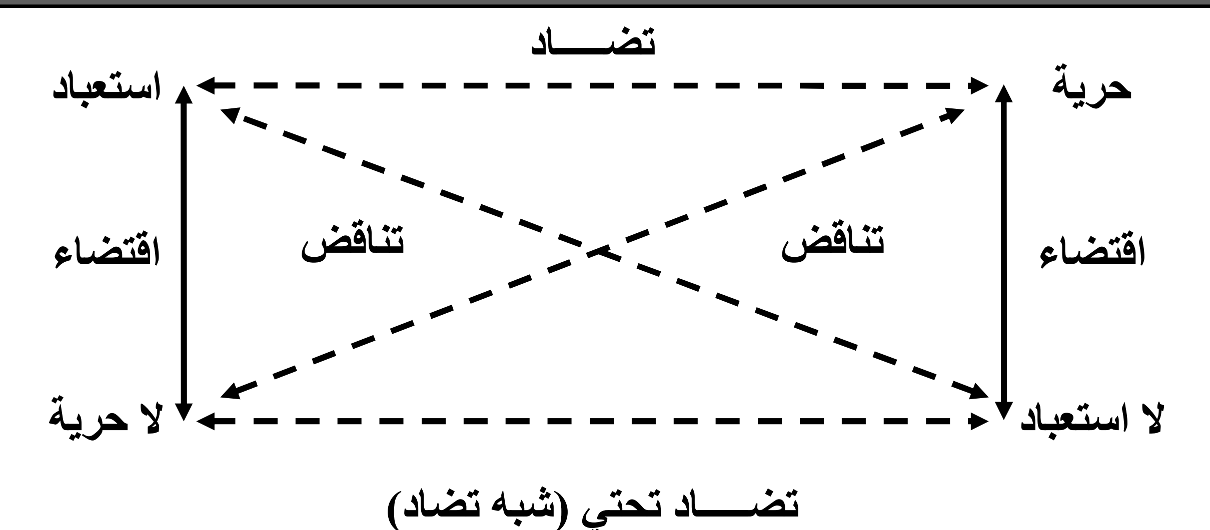
ولما كانت الصورة تحكي قصة الحرية والقيد، فسأطبّق عليها المعايير الأربعة التي تخلق المعنى في ضوء التصوّر السيميائي، وهي: التضاد، التناقض، الاقتضاء، التضاد التحتي.[83] وهذه الخطاطة توضح هذه العلاقات:

---

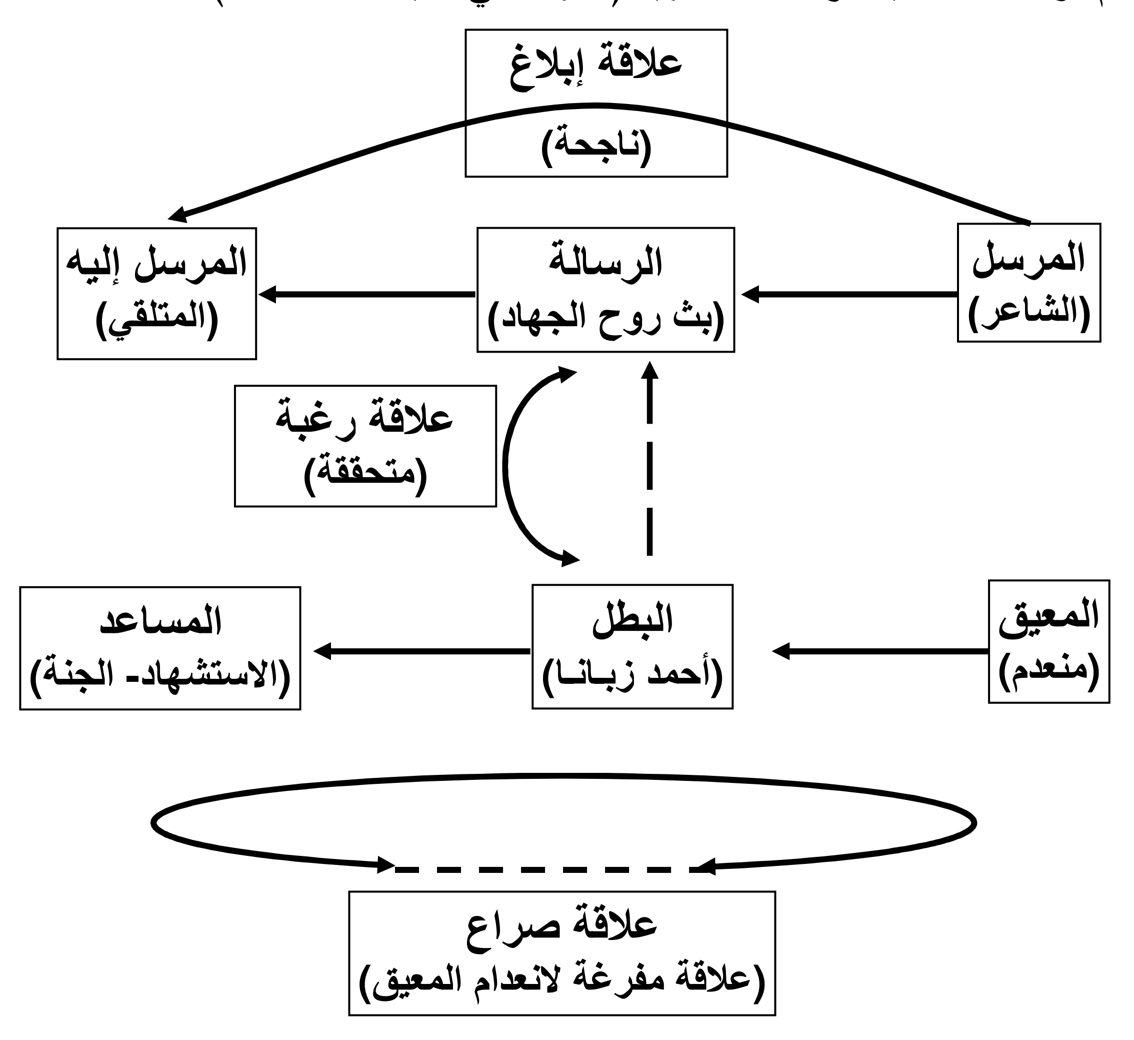
* سأشرح فكرة بؤرة النص- بتوسع- في الصورة الموالية، ص 67.

[82] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي)، دار الوفاء – الإسكندرية، ط1، 2002، ص124.

[83] ينظر: يوسف الأطرش، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى، محاضرات الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 28-29 نوفمبر، 2006، ص172.



وهناك عناصر أخرى تستدعيها بنية الخطاب، وهي: البطل، المعيق، المساعد. (84) والخطاطة التالية توضح هذه العناصر، فالبطل فيها (الصورة) هو أحمد زبانا، والمعيق منعدم، والمساعد ما ينتظره البطل الشهيد (الشهادة في سبيل الله – الجنة).



(84) ينظر: يوسف الأطرش، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى، محاضرات الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، ص172.

من خلال هذه الخطاطة يتبين أن المرسل (الشاعر) استطاع أن يبلّغ إلى المرسل إليه (المتلقي) رسالته (إكبار الشهداء والحض على الجهاد في سبيل الحق)، فكانت العلاقة بينهما علاقة إبلاغ، وكانت العلاقة بين البطل والرسالة علاقة رغبة، رغبة المجاهد في نيل الشهادة، وانعدم المعيق، بل وظهر المساعد قويا، وهو البشارة برضوان الله تعالى والنعيم في جنّته، أمّا الصراع فكان مفرغا من محتواه؛ لأن المبارزة قد حضر لها طرف واحد قويٌّ قاصدٌ.

وقد نجح الشاعر في إيصال رسالته / مشاعره / إغرائه، في شكل فاعل بليغ مؤثر، يستطيع من خلاله تحقيق غرضه على نحو سريع مهيمن على الفكر والأحاسيس؛ لأن الوسيط (القناة) صار هو الرسالة، أو أن الرسالة صارت هي الوسيط (القناة) Le message c'est le médium، كما عبّر على ذلك "ماريشال ماك لوهان".[85]

وقد أدرك المبدعون ابتداء من القرن التاسع عشر مدى تأثير الصورة على وعي الإنسان، فاستعانوا بالرسومات والأشكال والألوان ونحوها، ويظهر هذا جليا في كتابات "فلوبير" و"زولا" و"جويس" و"فيرجينيا" و"ولف"، وحاول المبدعون العرب الاستفادة من هذه الرؤى الغربية.[86]

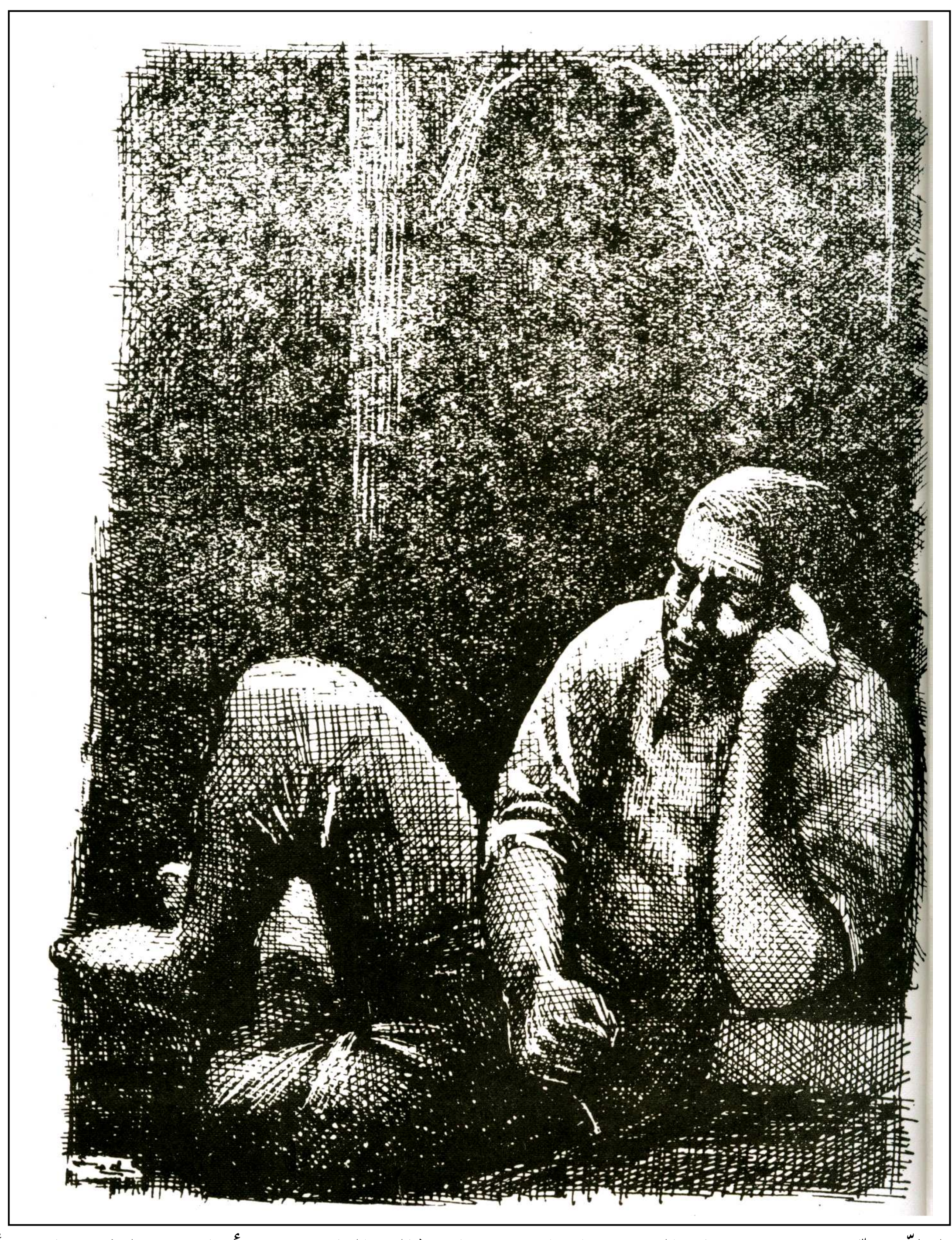
وفي الصفحة (23) نجد صورة تشكيلية خلال قصيدة "زنزانة العذاب رقم 73" تصوّر ساهدا حائرا مطرقا في التفكير، في حيّز مظلم، تظهر عليه الكآبة من جلسته وقبض أصابعه وتقطيب جبينه.

ويغلب على هذه الصورة السواد، رمز الحزن واللاّوضوح وهذه نسخة من الصورة كما وردت في الديوان:

---

[85] ينظر: الطيب بودربالة، سيميائية وسائل الإعلام – ماريشال ماك لوهان نموذجا، محاضرات الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، 19-20 أفريل، 2004، ص72.

[86] ينظر: المرجع نفسه، ص73.



الصورة : 04

ولعلّ تميّز تموضع هذه الصورة ازداد عندما تطالع القارئ بعد أبيات غزلية صارت أثرا بعد عين، بسبب هذه الصورة الحالكة. فالشاعر في هذه القصيدة ذكر السجن وتحداه في عشرة(10) أبيات، ثم انطلق إلى ذكرى يسترجعها فيذكر الحبيبة وأيامه الهانئة الخوالي معها، وبعد عشرة(10) أبيات غزلية تظهر الصورة، فكأن الحزن تضاعف:

- حزن السَّجن. – حزن البعاد.

لكنّ قارئ الأبيات (السالفة) العشرين(20) يعجب، فالشاعر يذكر تحديه وانطلاقه في ظلمة الليل[87].

طوع الكرى وأناشيدي تهدهدني وظلمة الليل تغريني فأنطلق

ويذكر ازدراءه للسجّان[88].

والنفس تهزأ بالسجّان ساخرة هيهات يدركها أيّان تنزلق

وهو قبل ذلك ينام ملء جفونه غبطة ورضًى[89].

أنام ملء جفوني غبطة ورضًى على صياصيك لا همٌّ ولا قَلَقُ

فكيف تفسّر هذه الصورة ولا أثر فيها للانطلاقة ولا للهزء بالسجّان ولا للنوم ملء الجفون ولا للغبطة ولا للرضى ؟!

إن الشاعر افتضح أمره في هذه الصورة التي كان مشاركا في اختيارها – كما مرّ بنا– فإن الحزن الحقّ –هنا– كان من بعاد "سلوى"[90].

يا فتنة الروح هلا تذكرين فتى ما ضره السجن إلا أنه وَمِقُ

فالصورة – في رأيي– فسّرت أمرين اثنين:

- مدى حزن الشاعر وهو في قعر الزنزانة وخاصة أنه فارق حبيبةً ما كان يظن فراقها المفاجئ هذا.

- الضعف البشري، فالإنسان يتهاوى بعد الإهانات المتكررة من الأعداء ومن مجافاة ذوي القربى، لكنّه تهاوٍ آني، توضّحه الأبيات القادمة، فلو حدث اختيار لصورة أخرى في هذه القصيدة لكانت صورة ضارع يرنو إلى السماء ويلهج بالدعاء[91]:

يا ربّ عجل بنصر كم وعدت به فإنّ بابك باب ليس ينغلق

---

(87) الديوان، ص21.
(88) المصدر نفسه، ص21.
(89) المصدر نفسه، ص21.
(90) المصدر نفسه، ص29.
(91) المصدر نفسه، ص28.

والذي يعنينا –هنا– الجانب السيميائي، فإنّ الصورة فسّرت جانبا لم يكن ليعلم لولاها، وهو الحزن الدفين في قلب الشاعر رغم تمظهره بمظاهر التحدي أمام السجّان والجلاد والتعذيب. ثم فسرت الطبيعة البشرية الضعيفة، التي تجعل من الإنسان يذكر حبيبه وهو في أحلك مشاهد الحياة. إن الصورة قدّمت خدمة للكلمة وكشفت مخبوءا، وزادت من بلاغة الخطاب الكلامي، ولقد قاربتُ بين الصورة –هنا– وبين بُؤر النصوص، فقلت إن الأبيات السابقة للصورة (20 بيتا) عشرة في السجنيّات وعشرة في الغزل هي بمثابة المقدمة، وما بعد الصورة (39 بيتا) هو بمثابة الخاتمة –وإن كانت طويلة– وبؤرة النص (وهي الصورة هنا في مقاربتي) كانت بعد الثلث الأول من القصيدة (حسب عدد الأبيات)، أو في الربع الثاني باعتبار الصورة رُبُعًا.

وليس من ضابط في تحديد البؤرة (وضع الصورة) سوى حسّ القارئ (المشاهد) وذوقه[92].

وإن كانت ثقافة القدماء جعلت البلاغة حكرا على الكلمة، فإنّ المبدعين المحدثين قد أيقنوا بفاعلية الصورة ونفاذ تأثيرها في القلوب والنفوس؛ لأنّها نسق جدّ متطوّر يثري النصّ إثراء لا يمكن وصفه – كما يرى رولان بارت–[93]. فراحوا يستجلبونها إيناسا لمكتوبهم ومدّا إغرائيّا لتعاطيه من قبل القرّاء كما تُتَعَاطَى المنتوجات الأخرى.

إن هذه الصورة قدمت خدمة نفسية بحيث عبرت عن اللاشعور، الذي تعجز عن بيانه الكلمات والعبارات، وصورت جانبا من الضعف الإنساني عند الشاعر، قد تعجز عنه اللغة عامة، أو تعجز عنه لغة مفدي التي اتسمت بالعزة والشموخ.

وننظر الآن في صورة أخرى (ص61).

وتظهر في هذه الصورة عدة أجزاء (عناصر تركيبية).

اليد(قبضتها)، المحمول (سلاح أو نحوه)، حمامة بيضاء، سلسلة تحوط الساعد، المعلق على السلسلة وقد كتب عليه عبارة: "الوحدة العربية".

---

(92) محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، ص73.

(93) ينظر: بشير إبرير، بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري، أعمال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2002، ص74.

ففي هذه الصورة تزاوج بين الرسم والكلمة، فاللسان هو مؤول الأنساق الثقافية كلها، بما فيها اللسان نفسه – كما مر بنا في الفصل الأول –.

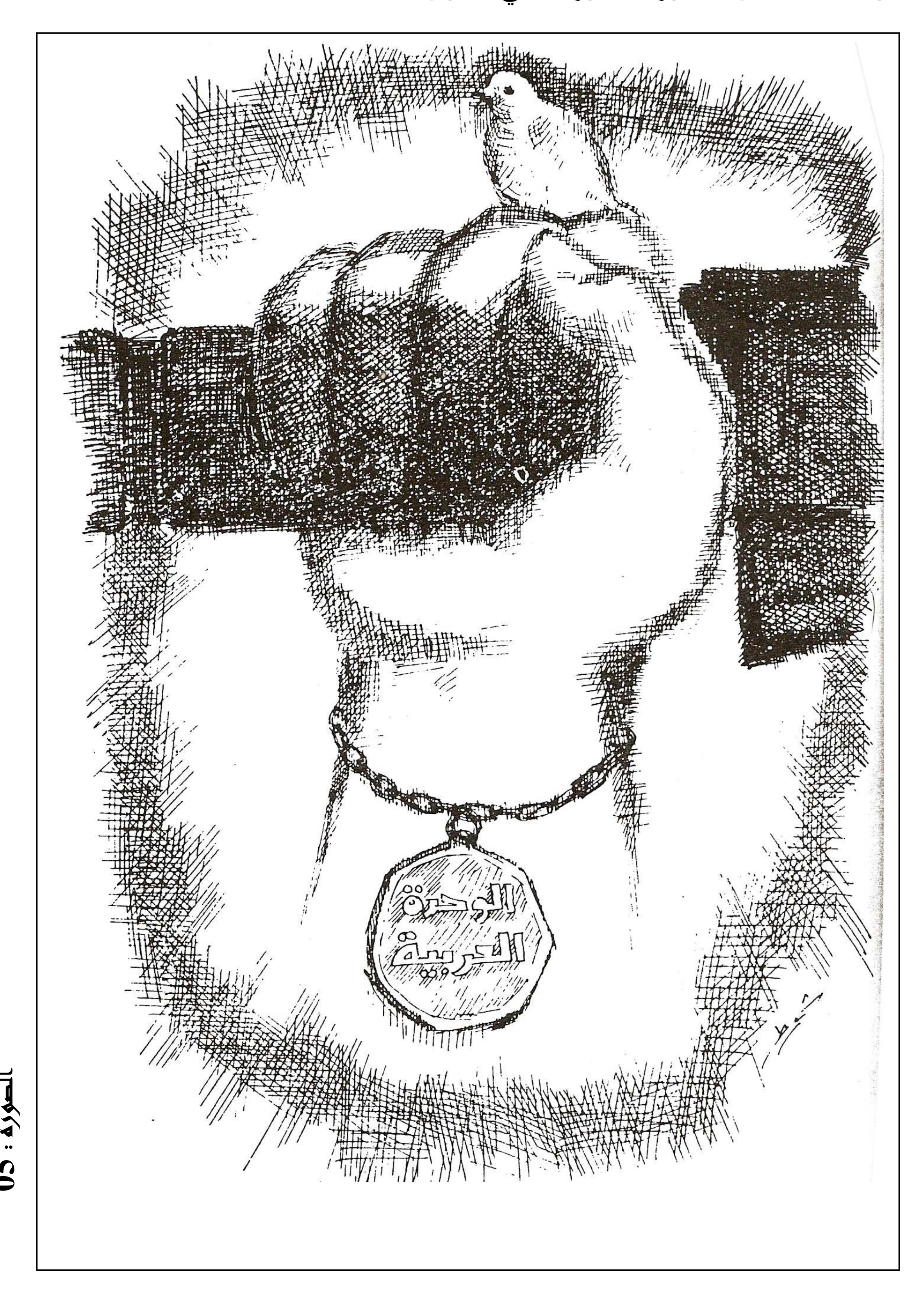
إن ارتباط الدلالة بثقافات الشعوب أمر لازم في مختلف المجتمعات البشرية، فالحمامة تحمل رموزا، لعل المقصود بها هنا السلام، والبياض رمز الطهر والنقاء.

أما عبارة: "الوحدة العربية" فهي إشارة لاجتماع حلقات تلك السلسلة، وكل حلقة تمثّل بلدا عربيا، والوحدة العربية ميثاق مرهون في أيدي المخلصين، وقد تدلّ السلسلة على القيد، والمعلّق عليها دليل على الإتحاد العربي، ولو في أحلك الظروف. وقدم الرسام اليد اليمنى (قصد أو لم يقصد)، واليمين رمز اليمن والخير والعطاء والفعل والقوة. واليد وأصابعها تمثل إيحاءات كثيرة، يحددها السياق، بحيث تساهم الكفان بأصابعهما بشكل فعال في التعبير عن انفعالات المتكلم وأفكاره.[94]

ولعل من إيحاءاتها –هنا– دلالة التماسك والقوة والاتحاد، لتكون على أعدائها قوة مجتمعة كقبضة اليد، التي تضرب بقوة وتفعل بقوة.

[94] ينظر: كريم زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية (دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2001، ص218.

وهذه نسخة من الصورة كما وردت في الديوان[95]:

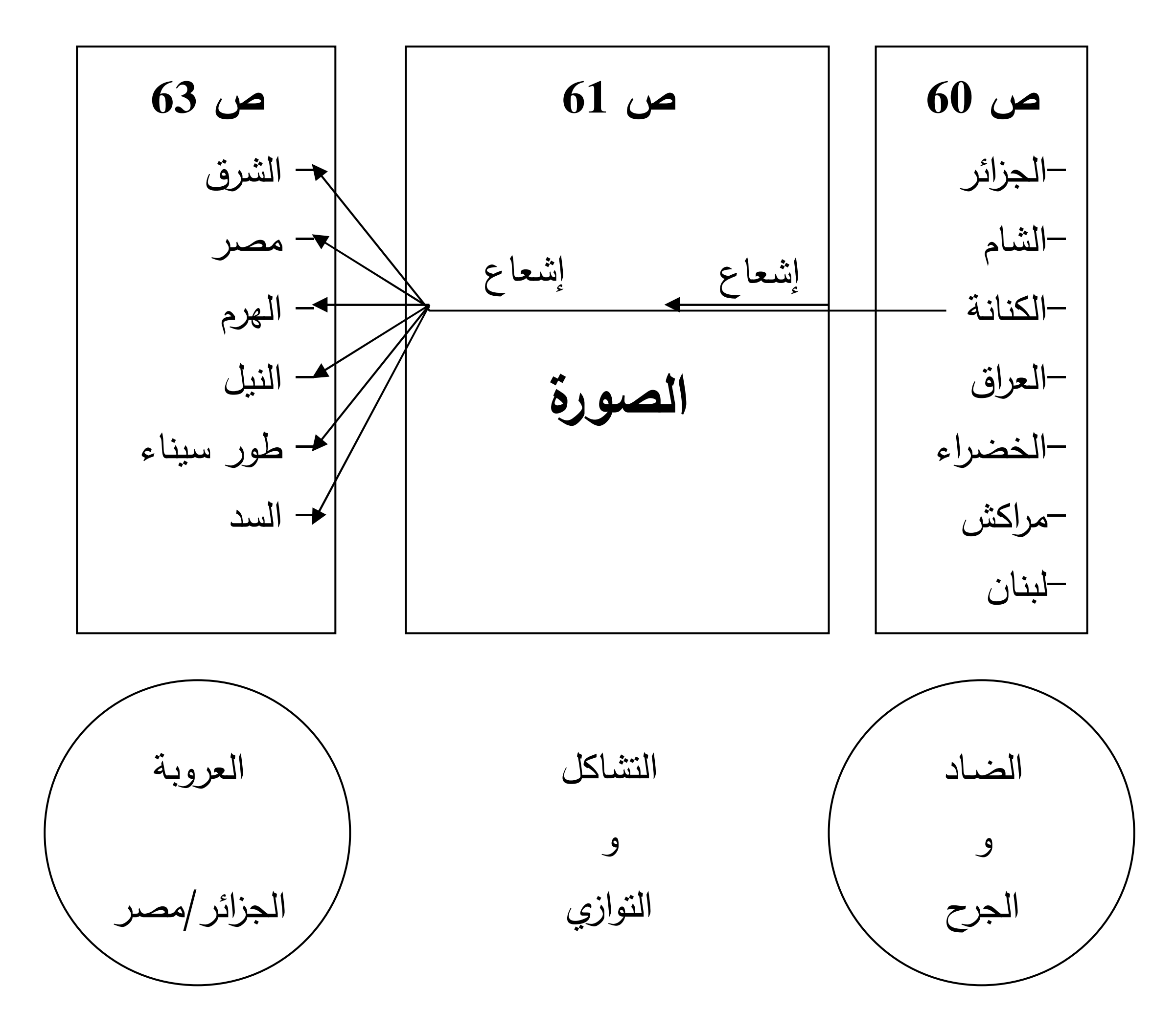


الصورة : 05

إن تموقع الصورة كان بين صفحات مُلئت بذكر البلاد العربية والفخر بها.

[95] الديوان، ص61.

وهذه خطاطة تقريبية لصفحة الصورة (61) والصفحة التي قبلها (60) والصفحة التي تليها مكتوبة (63)*.



إن تموقع هذه الصورة بين لفيف من البلدان العربية، والفخر باللغة العربية، والتوحد في معاناة مشتركة، وذكر مصر كنانة الله ويدها البيضاء الممتدة للجزائر، يعمق فكرة الوحدة العربية، التي كانت حلما يراود الشاعر في هذه القصيدة، وفي غيرها، وفي مسيرة حياته النضالية.

إن هذه الصورة، بل هذا النص، غدا بعدا من الأبعاد الحضارية، وذلك بعد تطور وسائل التبليغ المرئية إلى درجة أن المتلقي أصبح عاجزا عن دفع هذه الصور ومقاومتها في العصر الحاضر، بعدما كان يذهب إليها بحثا عن المعرفة[96]. وأصبح التصوير الفوتوغرافي

* صفحة 62 خالية من الكتابة والرسم.

[96] ينظر: أحمد جاب الله، الصورة في سيميولوجيا التواصل، محاضرات الملتقى الرابع، السيمياء والنص الأدبي، 28-29 نوفمبر 2006، ص196.

بأهمية الكلمة المكتوبة، إن لم يكن أكثر منها.[97] وأصبح المتلقي مشاركا في قراءة الصورة اعتمادا على زاده الثقافي، فالنص البصري في فن ما بعد الحداثة استكمال لمسيرة الحرية الخلاقة والمبدعة لفناني الغرب[98]. وهذا ما اقتفى أثره المبدعون العرب المحدثون.

وننظر الآن في صورة أخرى (ص 135)، وقد تخللت قصيد " وتكلم الرشاش جل جلاله" وتشتمل القصيدة على سبع وثلاثين بيتا، وتموقعت الصورة (الرسم) بين البيتين14و15. 14 بيتا. الصورة 23 بيتا.

تقديم القصيدة: قيلت بمناسبة ذكرى احتلال الجزائر:05 يوليو (تموز) 1959 وهي تذكر بمرارة هذا التاريخ الذي امتد أكثر من قرن وربع (05 يوليوه1830 ←—— 05 يوليو 1959) والصورة تشير إلى حادثة تاريخية مشهورة، حادثة المروحة كما تُعُورفت. وقد رسمها الشاعر بالكلمات في البيتين الأخيرين (36–37):

أو أن مروحـة تعد ذريعة فاليوم بالأرواح لا نتأخـر

أو كان يوليو في الشهور كبابنا فشفيع يوليو في الشهور نفمبر

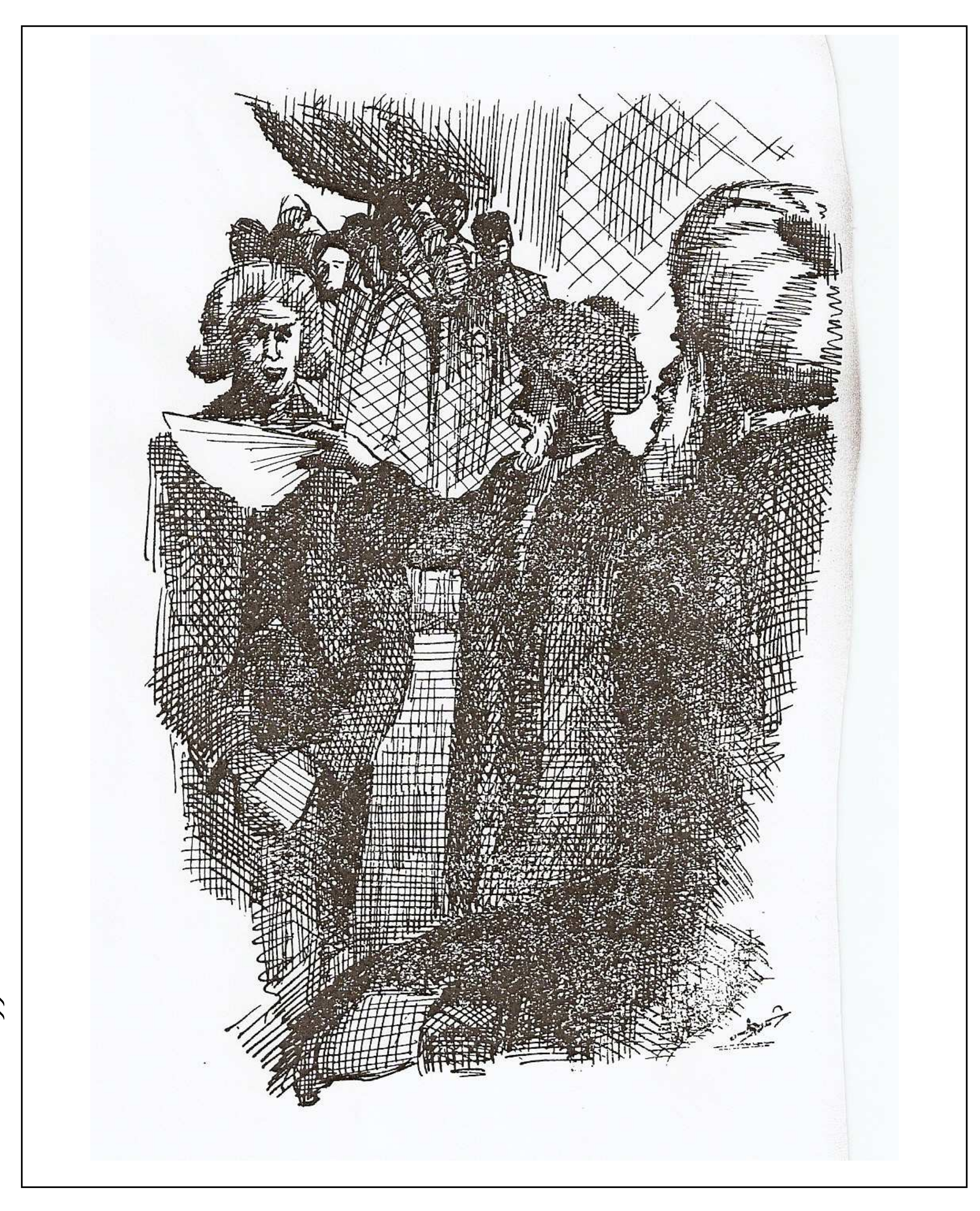
وهي المروحة التي افترى قنصل فرنسا بالجزائر"دوفال" أن الداي لطمه بها، فاتخذتها فرنسا ذريعة مبيتة لاحتلال الجزائر.

---

[97] ينظر: أحمد جاب الله، الصورة في سيميولوجيا التواصل ، ص198.

[98] ينظر: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

وهذه نسخة للصورة كما وردت في الديوان[99]:

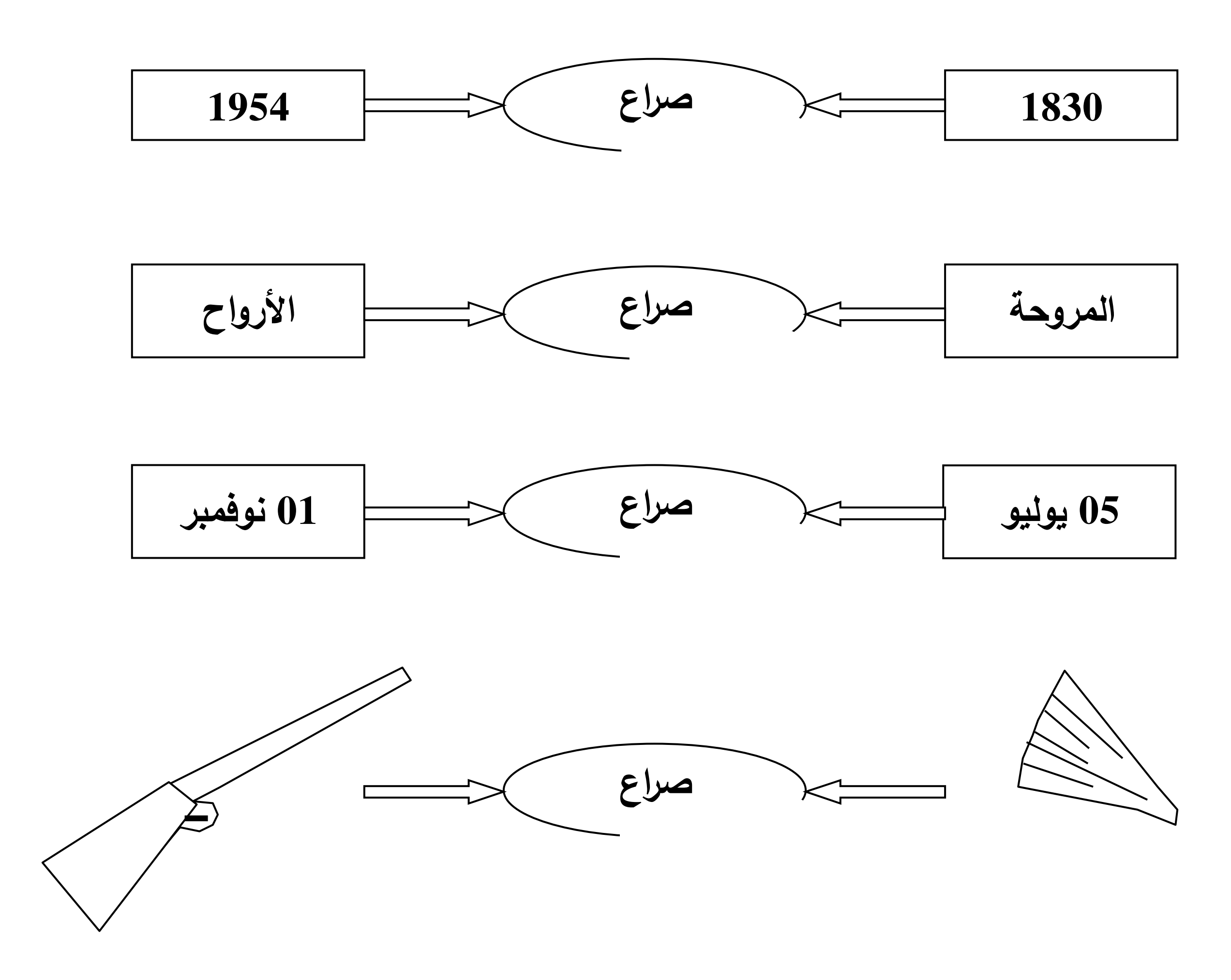


الصورة : 06

[99] الديوان، ص135.

هذه الصورة تحيل بصورة مباشرة إلى حادثة المروحة، فهو استدعاء تاريخي، ولما ارتبطت بحادثة تاريخية واضحة، كانت كافية للتعبير عن الموضوع، إلا أن الشاعر أضاف في تضاعيف النص مشاعر أخرى حضرته وهو يوقع القصيدة.

وتمثل الصورة (الرسم) صراعات دامية بين:



الصراع بين تاريخ الاحتلال وتاريخ بداية الثورة على ذلك العهد،

والصراع بين المروحة الكاذبة والأرواح في سبيل تفنيد الأكذوبة،

والصراع بين أولى لحظة في ليل العبودية وأولى لحظة في فجر الحرية،

والصراع كذلك بين اللطمة المفتراة واللطمة الحق، التي يرسمها الرشاش.

وقد قارنت بين هذا الرسم والرسوم الأخرى، فوجدته مختلفا عنها، فالرسام – هنا– ركز في تصوير مشهد تاريخي واحد، مشهد المروحة وما لابسها من تلك الحادثة المشهورة، فكاد

هذا الرسم يخلو من الإيحاءات المصاحبة، وكان أشبه بالصورة الفوتوغرافية. ومع ذلك حرصت على إثباته؛ لأبين ضعف الجانب الدلالي فيه، فالمعنى متعارف شائع. أما تعدد القراءات في هذا الرسم فمحدود، فالمتلقي محاصر بمعنى تاريخي، لا يجوز تزويره ولا تحريفه، ومن ثم لا يتمكن من إبداع التأويلات والمساهمة في إنشاء النص (الصورة) مع المبدع (الشاعر / الرسام).

ولعل هذا الوصف يقدم نقدا ما، كان ينبغي أن يواكب هذا التغير الذي أحدثته الثقافة البصرية الجديدة[100]، التي جعلت لغة الصورة وما يتبعها من استحواذ على طاقة البصر مهيمنة في عالم النص.

[100] ينظر: أحمد جاب الله، الصورة في سيميولوجيا التواصل، ص195.

الفصل الثاني
جماليات البناء الشعري
في اللهب المقدس

* التناص.

* المكان، الصوت،اللون، والرمز.

التنــاص:

إنّ اجتماعية الإنسان حتمت عليه أن يعيش في جماعة بشرية، يشاركها الفعل والسلوك ويشاركها القول بوصفه أداة التواصل الأولى. ومنذ عرف الإنسان الأدب تشكلت بينه وبين جماعته الإنسانية نصوص تتراوح بين القصر والطول والبلاغة والعي، وتختلف أغراضها بحسب الحاجة والمقام، وبتتابع الأزمان والأحقاب تكونت سلاسل كلامية يعبر بها الناس عن أغراضهم، ويتعلم بعضهم من بعض ويقلد البعض كلام غيره استحسانا أو استشهادا أو تكرارا غير مقصود، فحصل بذلك التعالق والتواشج والتداخل بين تلك النصوص، بحيث يكون كلام الآخر يشتمل على أبعاض من كلام الأوائل، وهذا الاشتمال والتواشج هو ما عرف في الدراسات اللغوية والنقدية والبلاغية الحديثة بمصطلح (التناص).

ورد في لسان العرب مادة (نصص) النص: رفعك الشيء ونصت الظبية جيدها رفعته...، ومن المعاني اللطيفة في هذه المادة نص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده ونص كل شيء منتهاه. نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده.[1] ففي هذه المعاني جامع بينهما (الرفع، الاستقصاء، المنتهي، الإحاطة) وكلها من مفردات الوفاء والشمول، ولعل النص إنما سمي كذلك لأن صاحبه يتتبع المعاني إلى منتهاها ويحيط بها بحسب مبلغ علمه، ثم يظهرها في شكل نص كما تظهر المنصة ما يكون عليها.

أما التناص فهو من هذه المادة نفسها (نصص)، التناصص على وزن (التفاعل) ثم أُدغمت الصادان في بعضهما(التناص)، ويعني تشارك نصيين فأكثر. والتشارك هنا يحمل دلالات التفاعل والأخذ والعطاء والتأثر والتأثير، وهو ما عبر عنه المحدثون بالتعالق (من العلاقة)[2].

وقد اختلفت تسميات هذا المصطلح قديما لكنها تدل على مسمى واحد، وإن وجد التناص في ثقافتنا العربية القديمة وتحدث عنه علماء البلاغة والنقاد وغيرهم، فإن الدراسات الحديثة الغربية والعربية توسعت في هذا الباب بحيث جعلته إجراء عمليا في التحليل وأفردت له كتبا وبحوثا، وعدته من المفاتيح المهمة لولوج عوالم النصوص بمختلف أنواعها.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة(نصص)، 6 / 196.

(2) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص121.

والحديث عن التناص في تراثنا العربي القديم وفي الدراسات اللغوية الحديثة الغربية والعربية يبرز المقارنة ويوضح هذه النظرية، وبين الاستيعاب الحقيقي لها عند الدراسيين والنقاد.

وللتناص تسميات عديدة عند القدماء، فقد وردت عبارات الاقتباس والتضمين، وكذا السرقات الأدبية[3]، فصنفوا أبوابا خاصة بسرقات الشعراء، مثل سرقات المتنبي.

والمقصود بالتضمين استعارة الأبيات أو أنصافها وإدخالها في أبيات القصيدة الجديدة تزينا لها وعملا على إعطائها طابعا تراثيا، ولما كان الأدب موروثا موصولا تتشارك فيه العقول والتجارب[4]، فإن المتأخرين من الأدباء يأخذون عن الأوائل من الصور والتشبيهات والمشاهد الفنية والشعرية، شعروا بذلك أم لم يشعروا، قصدوا أولم يقصدوا، وهذا ما عبر عنه ابن الأثير بصعوبة استغناء الآخر عن الاستعارة من الأول في مختلف جوانب النص الأدبي[5]. إن التسميات وإن اختلفت فإن المعنى لا يبعد كثيرا فتجد من النقاد من يطلق"التصرف" و"التغير" ويقصد بهما "التناص" الذي عرفه النقد الحديث. وأدق من التناص الظاهري في الألفاظ والعبارات تناص آخر يلبس المعنى بعبارات أخرى، ويتفطن لهذا بكثرة الممارسة الأدبية والاطلاع الواسع على أساليب المتقدمين والمتأخرين، فالكاتب يورد الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير والتضمين... أو يورد معناه في عبارات أخرى[6] ولا يخرج هذا كله عن التناص.

وقد تكلم الجاحظ عن هذه المسألة بدقة تنم عن ذكاء واستقراء وتتبع جيد للتراث الأدبي والشعري خاصة، فقد ذكر أن الشعراء يأخذ بعضهم عن بعض، فان لم يعد الشاعر على اللفظ فيسرقه أو يدعيه فانه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه، فالشعراء يتنازعون المعاني ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه.[7]

وإذا كان الاقتباس فرعا عن التناص ولونا من ألوانه فإنه قد ارتبط بالقرآن الكريم عند علماء البلاغة، كما يرى الإمام الرازي (543هـ- 606هـ)، فاقتباس كلم القرآن الكريم يكون

---

[3] ينظر: عبد الناصر هلال، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة إبداع، ع 19، 1996، ص27.

[4] ينظر: إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1992 ص375.

[5] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الخوف وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة، القاهرة، د ت، 324/2.

[6] ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص39.

[7] ينظر: الجاحظ، الحيوان: تح: يحي الشامي، دار مكتبة الهلال،بيروت- لبنان، ط3، 1997، 3 / 311.

بسبب من أسباب التشريف والتقوية والتزيين والتفخيم، وذلك لما رأى الأدباء من كمال البلاغ في النص القرآني، فأخذوا يقتبسون من نوره ليحسنوا نصوصهم ويرتقوا بها إلى مستوى لغوي بلاغي أرفع[8]. أما ابن خلدون فيقرر فكرة التناص ويجعلها أمرا حتميا للشاعر البارع، فالذي لا يحفظ شعرا جيدا كثيرا- عنده- لا يقدر له أن يكون شاعرا بارعا. ولعله أخذ هذه المسالة من فكره الاجتماعي، حيث تتواشج علاقات الأدباء والشعراء بوصفهم أفرادا من المجتمع الكبير، ثم يختار ابن خلدون مصطلحا في غاية الدقة للتعبير عن الأسباب المباشرة التي تقرر هذا التناص وهو مصطلح الامتلاء، فنظم الشعر الجيد مرتبط بالامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال، قال في هذا الباب:« اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا، أولها الحفظ من جنسه...حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء...وربما يقال إنّ من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة»[9]، وثمة ضرب آخر يشبه التضمين والاقتباس ويختلف عنهما وهو التلميح. وهو عند البلاغين أن يشار في فحوى الكلام إلى قصة أو شعر أو مثل سائر من غير ذكره (وهو غير التضمين وغير الاقتباس) ويكون التلميح بألفاظ يسيرة تكفي للإشارة، كقول الشاعر:

فو الله ما أدري أأحلام نائم ألمت بنا أم كان في الركب يوشع

فإنه ألمح إلى قصة يوشع وإيقاف الشمس.[10]

وإذا كانت أراء البلاغين والنقاد واللغويين العرب القدامى قد نبذت إلينا جملة من التحديدات لمفاهيم أخذ النصوص بعضهما من بعض، فإن الثقافة النقدية الغربية المعاصرة هي التي كرست هذا المفهوم (INTERTEXTUALITÉ)، وجعلت منه وسيلة من وسائل التحليل وطريقا إجرائيا من طرق تفكيك النص، وخصته بعناية متميزة في الدراسات اللغوية والنقدية.

وأول من تحدث عن مصطلح "التناص"(INTERTEXTUALITÉ) بهذا المفهوم الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا (JULYA KRISTIVA) وقدمت عبر جماعة "تيل كيل" (TEL QUEL) وعبر مجلتها جملة من المفاهيم تؤسس لنظرية نصية جديدة، وعرفت

---

(8) ينظر: فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دارية الإعجاز، تح: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط1، 1985، ص288.

(9) ينظر: عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، د ت، ص569.

(10) أسعد السكاف، مارون عبود ناقد كالفراشة يلمح ولا يصرح، مجلة العربي، تصدر عن وزارة الإعلام بالكويت، ع/ 486 مايو أيار 1999، ص160-161.

النص تعريفات عدة لعل من أبرزها أنه ملتقى لمجموعة من النصوص المختلفة التي تقاطعت بصورة حوارية(11) ويري ميخائيل باختين أن كل نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى فيكثفها ويحولها لتصبح دالة على أعم مما كانت تدل عليه(12). أما رولان بارت فقد جاء من خلال كتابة "نقد وحقيقة" بفكرة،" موت المؤلف"، والتي تعني قراءة النص انطلاقا مما فيه والحكم عليه بمعزل عن المؤلف وأيديولوجيته وما نعرف عنه بل واستنباط شخصية المؤلف وخصائصه النفسية انطلاقا من النص فقط(13)

ولا يخفي ما في هذه الفكرة من السماح لتداول الأفكار وشيوعها بين المؤلفين بحيث تكون الفكرة هي المنطلق. وهي فكرة تقزم من شأن المؤلف وبالتالي فهي تسمح بانسياب النصوص والتقائها ودورانها في مختلف الأساليب على ألسنة الأدباء، والنص عند بارت يتكون ويتنامى ويصنع نفسه من خلال ذلك الانسياب والتشابك المستمرين للنصوص(14).

كما يقر بارت أن النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة ولا يمكن لألفاظه أن تجد تفسير ها إلا عن طريق ألفاظ أخرى.(15)

ويتضح من آراء بارت أن النص وليد تشابك النصوص وتداخلها وأن ألفاظه وعباراته ما هي إلا أبعاض من قواميس الثقافات السابقة التي تؤهل النصوص وتسهل لها عملية التوالد والتنامي، حتى تصير ثقافات الأجيال السابقة سارية في الأجيال اللاحقة، لتكون ثقافة إنسانية على مستويي المضمون والشكل.

وقريب من هذا رأيُ "تودوروف" الذي يرى أن النص الإبداعي تحويل لنتاج مركب موجود سلفا(16)، أي أن المبدع عندما يقدم نصا فهو في حقيقة الأمر إنما قام بتقديم مجموعة من النتاجات السابقة له، ففضله فضل انتقاء وتركيب وتحويل. ينتقي الأفكار

---

(11) ينظر: آمنة بلعلى، نظرية النص عند جوليا كريستيفا، مجلة اللغة والآدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع 08، 1996 ص72.

(12) ينظر: حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2003، ص21.

(13) ينظر: رولان بارت نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، الدار البيضاء – المغرب ، ط1، 1994، ص10.

(14) ينظر: رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا وحسين سحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص37.

(15) ينظر: رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص86.

(16) ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من اجل وعي جديد بالتراث) المركز الثقافي العربي، المغرب، 1992، ص31.

والأساليب ويركب بينها بحسب مقامه، ويحولها في شكل يحمل اسمه هو وبصماته الإبداعية.

ولقد واكب الدارسون العرب المحدثون الحركة النقدية البنيوية اللغوية، فتحدثوا عن التناص، فهذا "الغذامي" يرى أن التناص من نتاج السيمياء والتشريحية، ويسميه "تداخل النصوص"[17]، فالنصوص تتداخل فيما بينها، بحيث تجد العبارة والعبارتين في أكثر من نص، ويختلف المعنى بحسب السياق الذي قدمت فيه. وقد يرتقي التناص إلى درجة أكثر أهمية من هذا التناص اللغوي، فتجد الأدباء والشعراء يأخذون المعاني التي طرقها غيرهم، ويقدمونها في صيغ جديدة سواء أكانت موقفا أم رأيا خاصا أم صورة أم استعارة تعبيرا عن فكرة الأديب ووجدان الشاعر. وهذا ما عبر عنه محمد مفتاح بالتناص المعنوي، وركز عليه أكثر من التناص اللغوي، فيرى أن الشاعر ينتقي صورة أو موقفا أو تعبيرا رامزا من النصوص التي تقدمته[18].

إن هذه الرؤية تنفي وجود الحلقات المفقودة بين الأجيال الأدبية المتعاقبة، والتناص وحده هو الذي يثبت صحة نسب النصوص فإن المبدع لا ينطلق من فراغ، بل ينطلق من حيث انتهى الآخرون وهذا ما تثبته شبكة العلاقات النصية المتجانسة التي تربط الأول بالآخر، ليستحيل النص الإبداعي أمشاجا من مختلف الأفكار والأساليب عبر القرون.[19]

ولعلّ أبرز مورد للتناص الشعري القرآن الكريم والموروث الشعري، فيعتمد الشاعر على لفظة قرآنية أو جملة منه أو مشهد، أو صورة يستلهمها ويضعها في سياق خاص.[20]

فإنهم نهلوا من القران الكريم المورد الذي لا ينضب وحافظوا على النسج القرآني الكريم في تعبيره وفي استعماله للألفاظ والتراكيب، وحافظوا على المعاني التي أوردها فيها والمناسبات التي قيلت فيها فارتقوا بلغتهم وتوسعوا فيها وقد مثل الشعراء الجزائريون كمفدي زكريا هذا الاتجاه أحسن تمثيل[21]

---

(17) ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص320.

(18) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص129 - 130.

(19) ينظر: بسام القطوس، سيمياء العنوان، ص162.

(20) ينظر: محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، رسالة ماجستير (مخطوطة) جامعة الجزائر، 1986 -1987، ص203.

(21) ينظر: : محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ، ص171.

أولا التناص مع القرآن:

إن ثقافة الشاعر مفدي زكريا ثقافة دينية،حيث حفظ القرآن الكريم في طفولته– كما مر بنا– فكان لسانه رطبا به، وظهر ذلك جليا في إبداعاته الشعرية في ألفاظ وعبارات مشدودة إلي النص القرآني في مضمونها وأساليبها معا، وأحيانا يستعير اللفظ والعبارة لمعان لطيفة مناسبة.

ويطالعنا ديوان" اللهب المقدس" في أولى قصيدة يختارها الشاعر للمجموعة الأولي (من أعماق بربروس) والقصيدة بعنوان "الذبيح الصاعد"

يقول فيها: [22]

وتسامى كالرّوح في ليلة القد ر سلاما يشع في الكون عيدا

ويتضح جليا في عبارة (ليلة القدر)أنها من صلب الأسلوب القرآني، لأنها مرتبطة بأعظم ليلة مباركة، ليلة نزول الوحي، قال الله تعالى: (**إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ**) (القدر/1).

وفي القصيدة نفسها نقرأ:[23]

زعموا قتله...وما صلبوه ليس في الخالدين عيسي الوحيدا

والبيت يشتمل على عبارة قرآنية روحا وجسدا، معنى ومبنى، وهي قول الله تعالى: ﴿**وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ**﴾ (النساء/156)

ونجد في قصيدة "زنزانة العذاب رقم73 – بنت الجزائر أهوى فيك طلعتها– قول الشاعر:[24]

جيش إلي النصر، تحدوه ملائكة مسومون، بموج الموت تندفق

والملائكة المسومون تعبير قرأني وصف الله به الملائكة المسخرة لإهلاك الكفرة والظالمين في غزوة بدر الكبرى، وفي هذا الشأن يقول الله تعالى: ﴿**بَلَى إِن تَصْبِرُواْ وَتَتَّقُواْ وَيَأْتُوكُم مِّن فَوْرِهِمْ هَذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُم بِخَمْسَةِ آلافٍ مِّنَ الْمَلآئِكَةِ مُسَوِّمِينَ**﴾ (آل عمران/125).

وفي قصيدة (وقال الله) نجد قول الشاعر:[25]

---

[22] الديوان، ص10.
[23] المصدر نفسه، ص11.
[24] الديوان، ص27.
[25]الديوان ، ص30.

وهل سمع المجيب نداء شعب فكانت ليلة القدر الجوابا

وقد مر بنا ذكر ليلة القدر.

وفي القصيدة نفسها نقرأ قول الشاعر:[26]

بناشئة هناك أشد وطأ وأقوم منطقا، وأحد نابا

فلفظة – ناشئة–من العبارة القرآنية –ناشئة الليل–، وعبارة –أشد وطأ– مع الأولى أخذ من التعبير القرآني في قول الله تعالى: ﴿**إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْئاً وَأَقْوَمُ قِيلاً**﴾ (المزمل/6).

ونقرأ كذلك في هذه القصيدة قول الشاعر:[27]

تنزل روحها، من كل أمر بأحرار البرابر، قد أهابا

فعبارات البيت من قول الله تعالى:﴿ **تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمْرٍ** ﴾ (القدر/4).

ونقرأ كذلك في هذه القصيدة قول الشاعر: [28]

وزلزل من صياصيها فرنسا وأوقع في حكومتها انقلابا

فلفظة صياصي وردت في سورة الأحزاب في قول الله تعالى: ﴿**وَأَنزَلَ الَّذِينَ ظَاهَرُوهُم مِّنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِن صَيَاصِيهِمْ**﴾ (الأحزاب/26).

ونقرأ كذلك قول الشاعر:[29]

وهزت مريم العذرا نخيلا فأسقطت الفلوذج والرضابا

فالتناص واضح في هذا البيت من قول الله تعالى: ﴿**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً**﴾ (مريم/24)

ونقرأ في القصيدة نفسها قول الشاعر:[30]

وإنا أمة وسط، نصافي مودتنا الألى قالوا صوابا

فألفاظ البيت – أمة، وسط – من قول الله تعالى: ﴿**وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطاً لِّتَكُونُواْ شُهَدَاء عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيداً**﴾ (البقرة/143).

---

[26] المصدر نفسه، ص31.
[27] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[28] المصدر نفسه، ص32.
[29] الديوان ، ص37.
[30] المصدر نفسه، ص40.

وفي قصيدة (وتعطلت لغة الكلام) نقرأ[31]:

والحق والرشاش إن نطقا معا عنت الوجوه وخرت الأصنام

فهو مستمد من قول الله تعالى﴿**وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْماً**﴾ (طه/111)

وفي القصيدة أيضا نقرأ[32]:

والزرع أخرج في الجزائر شطأه فمضى وهب إلى الحصاد كرام

فهو تناص واضح والتفاتة إلى التعبير القرآني في قوله تعالى:﴿...**كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ**﴾ (الفتح/29)

ونقرأ قول الشاعر: [33]

سحرت روائعها المدائن عندما ألقى عصاه بها الكليم فروعا

ففي هذا البيت إشارات مضيئة من كلم القرآن الكريم في أكثر من آية، منها قوله تعالى: ﴿**وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِراً وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الآمِنِينَ**﴾ (القصص/31).

والملاحظ أن الجامع بين هذه الآيات القرآنية هو معاني الجلال والمعجزات الخوارق، فليلة القدر ليلة جلال وتجل للنفحات الإلهية بعدما عاشت الدنيا فترة من الرسل وانقطع وحي السماء. ورفع عيسى بن مريم معجزة لم تعهدها الدنيا لبشر قبله، وملائكة بدر، وقصة مريم وعصا النبي موسى، كل ذلك معجزات، تحدى الله بها الخلق وجعلها برهانا مشاهدا على وحدانيته واقتداره المطلق.

وقد أحسن الشاعر اختيار هذه المواضع القرآنية، لأنها تبث من قوتها وجلالها وجمالها في نصوصه، وتنفخ فيها من روحها. **فظهر التحريف الشعري واسعا**، حيث نقل الشاعر تلك المواضع من معاني الإعجاز الدال على قدرة الله إلى معاني التحدي والشموخ عند الجزائري والعربي عامة، واستعصائه على قهر الآخرين له وإذلالهم لكرامته، فكانت هذه العابرات القرآنية في سياق النص الشعري **علامات** تترجم الرفض والصمود والعزة والغلبة والكبرياء، **منزاحة عن معانيها القرآنية**، لكنها لا تتضاد معها، بل لا تبعد عنها بعدا جوهريا،

---

[31] المصدر نفسه، ص44.
[32] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[33] المصدر نفسه، ص63.

وهذه خصيصة من خصائص التناص مع القرآن الكريم عند الشاعر، والأبيات السابقة حملت بطاقة هوية لحضارة الشرق، وتعايشها مع الحضارات والمذاهب المختلفة.

وقدّم الشاعر هذه البطاقة من خلال آلية التناص الذي اغترف من معين القرآن الكريم، فالتحلي بحلية المعاني القرآنية صورة من صور إجلال الدين الإسلامي والتأثر به وإعلاء شاراته؛ ليكون في ثنايا الأبيات علامات هداية **للأنا** (الجزائريّ خاصّة، والعربيّ والمسلم عامّة)، وللآخر (الفرنسيّ خاصّة، وكلّ من يحملون روح الاستعمار والعدوان عامّة).

إنّ الشّاعر يرتكز على ليلة القدر التّي فصلت بين عهدين، وكانت بداية وجودنا الحقيقيّ؛ فهي منطلق حضارة الشّرق (الإسلام)، ثمّ يلتفت إلى حضارة الغرب (النّصرانيّة المحرّفة)، فيعرّض بهم، ويفضح فِريتهم، فما قتلوا المسيح وما صلبوه، ولكنّ شُبِّه لهم، لقد رفعه اللّه إليه، هذه حقائق القرآن، ثمّ ينطلق إلى أمّ المسيح وهي تهزّ إليها بجذع النّخلة، ليوحيَ لهم أنّها أمّ له، وأنّه مولود، والمولود كان معدوما يوما، ولا يليق –من ثمّ– أن يكون إلها.

إنّ ليلة القدر علامة بدء حضارتنا، وإنّ ادّعاء صلب المسيح ، وذكر أمّه، علامات على احتواء حضارتنا لحقائق الأديان، وعلامة –كذلك– على ما لحق حضارة الغرب من تحريف، وقد يصل هذا التّحريف إلى حدّ أنّ يعتقد أصحابه، أو يدّعون ذلك، أنّهم خلفاء اللّه في الأرض وحدهم، وأنّهم أولى بفرض مبادئهم على الآخرين ومحاصرتهم، وهنا تلتجئ حضارة الإسلام إلى البيان والإقناع، فإن لم تجدِ وسائل الإقناع، وحصل أنْ بُدِئَ بالعنوان، فإنّ ردّ العدوان مشروع، بل فرض، وهذا ما أومأ إليه الشّاعر من خلال البيت الموالي، وذكّر فيه بعناية السّماء والملائكة المسوّمين، وتلك هي سمات حضارة الإسلام.لا قتالَ إلاّ لمن حال دون نشر الدّين ولمن بدأ بالعدوان.

ومن سوى ذلك فأمّة الوسطية تصافي المودّة، وترحّب بالجميع تحت عنوانها، ولا تكرههم في الدّين ولا تجبرهم على ما لا تهوى أنفسهم، إلاّ أن يكون أذىً ظاهرا فاتنا.

ثمّ ألمح الشّاعر إلى حضارة أخرى، إلى ديانة اليهوديّة، وذكرها ذكرا يدلّ على إجلالها، والاعتراف بنبيّها ومعجزته، لكن.. يوم أن كانت من عند اللّه، وليست كتابا يكتبونه بأيديهم.

إنّ الشّاعر من خلال الأبيات السّابقة حاول أن يزيل الغشاوة عن الأنا، ويُرِيَه في صورة صافية واضحة، سماتها: الارتباط بالسّماء، الوسطية، احترام حضارة الآخر، بذل المودّة، قَبول الآخر والتّعايش معه، حضر القتال إلاّ مع تعنّت الآخر وعدوانه، ويحذر من مغبة الصراع المفرغ الذي تفتعله فرنسا دائما لصالحها في حال الهدوء والطاعة وفي حال الثورة والتمرد. فإن جوهر الصراع أن الجزائريين انقسموا قسمين، قسم اختار حال الطاعة للمستعمر لاعتقاده أن الرزق بيده هو، وقسم اختار حالة الثورة ضد المستعمر وظلمه، وكان المستعمر يخطط بخبث ودهاء في كلتا الحالتين، فهما مختلفتان أخلاقيا، متفقتان من حيث الهدف الذي رسمه المستعمر الفرنسي، فإذا اشتد الغضب والثورة لوّح المستعمر بالمنديل الأحمر حتى تهيج الثيران وتخمد في النهاية أنفاسها، وإذا زادت الطاعة والولاء لوح بالدينار والدرهم، فهو يقمع طرفا ويغري طرفا آخر[34]، وهي سياسة ناضل ضدها أصحاب المبادئ من الجزائريين على المنابر السياسية والأدبية سواء.

إنّ الشّاعر يخاطب الآخر وحضارته، ويركّز في مجال محدود من الغرب (فرنسا)، ويدعوهم من خلال هذه الإشارات إلى حوار فاعل، بعيد عن الإلغاء والإقصاء، بعيد عن الرّوح الاستعمارية والانتهازية، يدعوهم إلى حوار يضمن للجميع حدّا أدنى من التّفكير السّليم والعيش الكريم وحفظ الكرامة الإنسانية، التّي دعت إليه الأديانُ السّماويّة جميعُها، بل ومقولات العاقلين.

وأرى أنّ مفدي زكريا استطاع أن يركّب نصوصا من مجموع حضارتين، واستوحى ذلكَ من القرآن الكريم. فلم يَعُد المبدع الحديث والمعاصر مجرّد ناقل للمشاعر والعواطف، بل استطاع "أن يقيم حوارا بين الثّقافات والنّصوص والخطابات، ومن الطّبيعيّ أن ينعكسَ هذا الحوار في شكل نصوص مركّبة من ثقافات متعدّدة"[35] معبّرة عن الذّات والآخر خدمة لبني وطنه وللإنسانيّة جمعاءَ.

إن مفدي زكريا نموذج للشاعر الذي يجعل مرجعيته أصوله الدينية والتاريخية، ونظرة في صفحة 15 من الديوان تملأ العين والقلب بما افتخر به الشاعر من انتسابه للإسلام

---

[34] ينظر: مالك بن نبي، الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، دار الفكر دمشق، سوريا، تصوير 1985، ص63-64.

[35] ينظر: آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، دورية الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، طبع دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ع1، ماي 2006، ص11.

والشرق والعروبة. وهذا هو النص ذو الهوية الأصيلة، الذي يمتص النصوص ويظهر بطابعه الخاص المحمل بعقيدته وفلسفته في الحياة ومنهج تفكيره، فلم تعد السيمياء مجرد وصف لأشكال النصوص أو تفننا في تطبيق الآليات الإجرائية عليها إلى حدّ لي أعناقها لتوافق بعض الإجراءات. لقد تأكد دور السيمياء في دراسة المضامين والعقائد والسياسات والمذاهب والأيديولوجيات، أي لقد تأكدت أدلجة السيمياء.

ثانيا التناص مع الشعر:

إذا كان الشاعر مفدي زكريا قد اغترف من معين الشعر العربي عامة فإنه انغمس انغماسا عميقا في الزمن العباسي، فكأنه يعيد إنتاج المعاني الثورية الجزائرية في لهبه المقدس من خلال التجارب الإنسانية التي عاشها المتنبي في شدائده وسجنه، وأبو فراس الحمداني في عزته وأسره، والتي عاشها الشاعر أبو تمام في الوقائع القتالية، ثم تلك التجربة الأندلسية التي عاشها الشاعر الولهان ابن زيدون في نونيته المتفردة.

ويظهر تأثر الشاعر مفدي في القليل من أبياته ببعض الشعراء المحدثين كحافظ إبراهيم وأحمد شوقي.والأمثلة الآتية توضح هذا التداخل والتناص الشعري عند مفدي زكريا من خلال "اللهب المقدس".

والمتتبع للقصائد يجد الشاعر يغترف في اللفظ والعبارة من قصائد الشعراء السابقين، وذلك يدل علي امتلائه من التراث الشعري، وتمكنه من التصرف في لفظه ومعناه.

وتطالعنا القصيدة الثانية من أولى مجموعات الديوان –زنزانة العذاب رقم73– بقول الشاعر:[36]

أنام ملء جفوني غبطة ورضى   علي صياصيك لا همّ ولا قلق

فهذا البيت متناص مع قول المتنبي:[37]

أنام ملء جفوني عن شوا ردها   ويسهر الخلق جراها ويختصم

وكذا قول مفدي في القصيدة نفسها:[38]

---

[36] الديوان، ص21.
[37] أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، تح: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع بيروت- لبنان، د.ت، 2 / 345.
[38] الديوان، ص22.

سلوى أناديك سلوى مثلهم خطأ   لو أنهم أنصفوا كان اسمك الرمق

فكان هذا البيت وقع علي قول المتنبي:[39]

سموك زيتونا وما أنصفوا   لو أنصفوا سموك زعرورا

ثم يقول مفدي في هذه القصيدة:[40]

سيذكرون إذا الليل الرهيب سجي   وجلجل الخطب أني في الدجى فلق

هذا البيت لم يأخذ من أبي فراس الحمداني العبارة فحسب، بل أخذ معها معناها في قوله:[41]

سيذكرني قومي إذا جد جدهم   وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

أما في القصيدة الرابعة –وتعطلت لغة الكلام– فيطالعنا قول مفدي زكرياء:[42]

السيف أصدق لهجة من أحرف   كتبت فكان بيانها الإبهام

فكأنه فرع عن قول أبي تمام[43]

السيف أصدق أنباء من الكتب   في حده الحد بين الجد واللعب

وبعده يظهر قول الشاعر[44]

إن الصحائف للصفائح أمرها   والحبر حرب والكلام كلام

فهو استغراق في قول أبي تمام أيضا:[45]

بيض الصفائح لا سود الصحائف في   متونهن جلاء الشك والريب

أما في قصيدة "قالوا.. نريد" فيقول مفدي:[46]

قال الزمان.. ألستم.. قالوا: بلى.. نحن الضيوف وأنت رب الدار.

فهو صورة مكرورة لأبيات شعرية، منها قول محمد بن حمير الهمذاني[47] ت(651 هـ - 1253م):

---

(39) ديوان المتنبي، 29/3.
(40) الديوان، ص29.
(41) أبو فراس الحمداني، الديوان، رواية ابن خالويه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص161.
(42) الديوان، ص43.
(43) ديوان أبي تمام، ضبط وشرح إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط1، ص2.
(44) الديوان، ص43.
(45) ديوان أبي تمام، ص2.
(46) الديوان، ص114.
(47) ينظر: القرص المضغوط "الموسوعة الشعرية "، الإصدار الثالث، المجمع الثقافي – أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2003.

من كان قيل بالمكارم قلت قف نحن الضيوف وأنت رب المنزل

وقال دعبل الخزاعي[48] (148هـ -246هـ / 756م-860م):

مازلت بالترحيب حتى خلتني ضيفا له والضيف رب المنزل

وقال أحمد بن على بن شرف [49] (ت128هـ - 886م):

واعمل بقول الأول الضيف رب المنزل

من قصيدته التي مطلعها:

يقول راجي الصمد ابن علي أحمد

ويقول علي بن أحمد المعروف بابن معصوم: [50]

واعمل بقول الأول الضيف رب المنزل

من قصدته التي مطلعها:

يقول راجي الصمد علي بن احمد

وفي قصيدة "أيها المهرجان هذا نشيدي" نجد الشاعر يقول:[51]

كم رماها ذو والجهالة بالعقـــم سفاها وخسة وضلالا

فهو في روحه وجسده قول حافظ إبراهيم:[52]

رموني بعقم في الشباب وليتني عقمت فلم أجزع لقول عداتي

وفي قصيدة "أفي السموات عرش أن تنشده" يقول مفدي[53]:

وكم صبونا بواديها نطارحه صرف الغرام فيندى من تصابينا

....

بالأمس كانت توافيكم مدائحنا واليوم جاءت تواسيكم تعازينـا

ما كنت أحسب أني في دياركم سأشهد اليوم بعد العيد تأبينـا

ولا علمت بان الدهر عندكم من بعدما سرّنا حينا سيبكينـا

....

[48] ينظر: ديوان دعبل بن علي الخزاعي، جمع وتحقيق محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1962، ص135.
[49] ينظر: القرص المضغوط "الموسوعة الشعرية ".
[50] المرجع نفسه.
[51] الديوان، ص189.
[52] ديوان حافظ إبراهيم، مطبعة المعاهد، مصر، ط2، 1922، 16/2.
[53] الديوان، ص189.

ونسمع الشعب حول العرش بيعتنا حتى يقول لرب العرش آمينا

إن هذه الأبيات وغيرها من القصيدة طفحت على وقع نونية ابن زيدون:[54]

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحكم شوقا إلينا ولا جفّت مآقينـا

حالت لفقدتكم أيامنا فغدت سودا وكانت بكم بيضا ليالينـا

إذ جانب العيش طلق من تآلفنا ومورد اللهوصاف من تصافينا

غيض العدى من تساقينا الهوى فدعوا بأن نغص فقال الدهر.. آمينـا

وقال مفدي في قصيدة "ماذا تخبئه يا عام ستينا"[55]

عام مضى كم به خابت أمانينا ماذا تخبئه يا عام ستيــنا

ويقول مفدي في قصيدة أخرى "رسالة الشعر في الدنيا مقدسة"[56]

ويا دمشق هل ابتلت جوانحنا بعد التنائي الذي قد كان أضنانـا

فهو متناص مع نونيه ابن زيدون السابقة، والفرق بين أبيات مفدي السالفة وهذا البيت أنها تناصت ألفاظا وبحرا وقافية، وهذا البيت تناص في الألفاظ ومعانيها.

ويقول مفدي في قصيدة "زنزانة العذاب رقم 73":[57]

سلوى أناديك سلوى مثلهم خطأ لو أنهم أنصفوا كان اسمك الرمق

فهو متداخل مع قول ابن زيدون:[58]

لسنا نسميك إجلالا وتكرمة وقدرك المعتلى عن ذاك يغنينا

وكذا قوله في القصيدة نفسها:[59]

وتغرب الشمس تطوي في ملاءتها سرين أشفق إن يفشيهما الشفق

يتداخل كذلك مع قصيدة ابن زيدون نفسها:[60]

سران في خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

ويقول مفدي:[61]

---

(54) ابن زيدون، الديوان، تح: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، 1979، ص12.
(55) الديوان، ص194.
(56) المصدر نفسه، ص287.
(57) الديوان ، ص22.
(58) ابن زيدون، الديوان، ص12.
(59) الديوان، ص24.
(60) ابن زيدون، الديوان ، ص12.
(61) الديوان، ص25.

ردي علي أهازيجي موقعة فقد أعارك وزنا قلبي الخفق

فإنه متعالق متواشج مع قول ابن زيدون:[62]

دومي علي العهد مادمنا محافظة فالحر من دان إنصافا كما دينا

ويقول مفدي:[63]

سيان عندي مفتوح ومنغلق يا سجن بابك أم شدت به الحلق

ويقول المتنبي:[64]

كن أيها السجن كيف شئت فقد وطنت للموت نفس معترف

لو كان سكناي فيك منقصة لم يكن الدر ساكن الصدف

ويقول مفدي في قصيدة "حروفها حمراء":[65]

اعتراف...فدولة...فسلام... فكلام...فموعد...فجلاء...

فلا يكاد يخف أخذه من قول أحمد شوقي:[66]

نظرة... فابتسامة... فسلام... فكلام....فموعد....فلقاء...

بعدما قدمنا طائفة من الأبيات التي حدث فيها تناص في اللهب المقدس مع أبيات أخرى، ووقع الحافر على الحافر، نؤكد أن معظم تلك النماذج تبين تأثر مفدي بالشعراء السابقين، وتدل على امتلائه من ذلك الموروث، فهي **علامة** على امتلاء وحنين إلى أسلوب شعري تقليدي، حنّ إليه الشاعر وجعله مرجعية يغترف منها، ويبرز من خلالها الشخصية العربية، فلنا تاريخ في شعرنا العربي- كما يرى بعض الدارسين- لو استثمره الشعراء وأعادوا كتابته مع ما يتماشى وروح العصر لوصلوا بالشعر العربي إلى درجة العالمية، بل ولجعلوه مؤثرا في غيره مهيمنا عليه[67]. لكن اللافت في بعضها (وهو الذي سنفرد له تحليلا خاصا) هو ما ذهب بمفدي وصاغه صياغة جديدة، نود أن نفرد تطبيقا لبعض الأبيات على طريقة محمد مفتاح[68] حين تعرضه لتحليل رائية ابن عبدون:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البقاء على الأشباح والصور

---

(62) ابن زيدون، الديوان، ص12.
(63) الديوان، ص20.
(64) ديوان المتنبي، 24/3 .
(65) الديوان، ص54.
(66) أحمد شوقي، الشوقيات، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د ت، مج1، ج2، ص111.
(67) ينظر آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، ص29.
(68) ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص79-87.

فبعد أن فصل خصائص النص (حدث، تواصلي، تفاعلي، مغلق، متوالد) بين امتصاص النصوص لنصوص أخرى، لتجعلها منسجمة مع بنائها الجديد، ومن عناصر التناص الإطناب، استدعاء التاريخ، (تناص خارجي) الإيجاز، الانسجام، التناسل، النمو (تناص داخلي).[69]

ونحاول تطبيق هذه الأدوات على بعض النصوص المتناصه بين مفدي زكريا من جهة، والمتبني وابن زيدون من جهة أخرى، لنرى مدى توفيق الشاعر في هضم تلك النصوص، على حد تعبير المثل الأجنبي السائر "**ما الأسد في النهاية سوى مجموعة خراف مهضومة**".

ونقدم الآن تحليلا خاصا بقصيدة: "زنزانة العذاب رقم 73"

– بنت الجزائر أهوى فيك طلعتها–

1– **سيان عندي فتوح ومنغلق يا سجن بابك أم شدّت به الحِلَقُ**

هذا البيت الأول متناص من حيث المضمون مع تحدي المتنبي للسجن[70]

كن أيها السجن كيف شئت فقد وطنت للموت نفس معترف

لو كان سكناي فيك منقصة لم يكن الدر ساكن الصدف

ويبدأ التناص الخارجي بتقنية الإطناب، فتجد الشاعر مفدي زكريا يشرح هذا التحدي ويقف في وجه السجن كأنه لا يبالي ولا يكترث لما أصابه، ويسهب في تكرار الفكرة بألوان أسلوبية تعبيرية كثيرة:[71]

2– **أم السياط بها الجلاد يلهبنـي أم خازن النار يكويني فأصطفـق**

3– **والحوض حوض وإن شتى منابعه ألقى إلى القعر أم أسقي فأنشـرق**

4– **سري عظيم فلا التعذيب يسمح لي نطقا ورب ضعاف دون ذا نطقوا**

5– **يا سجن ما أنت لا أخشاك تعرفني من يحذق البحر لا يحدق به الغرق**

6– **إني بلوتك في ضيق وفي سعة وذقت كأسك لا حقد ولا حنــق**

7– **أنام ملء جفوني غبطة ورضى على صياصيك لا هم ولا قلــق**

8– **طوع الكرى وأناشيدي تهدهدني وظلمـة الليـل تغريني فأنطلق**

---

[69] ينظر: المرجع نفسه، ص82-84.
[70] ديوان المتنبي، ص24.
[71] الديوان، ص23.

9- والروح تهزأ بالسجان ساخرة هيهات يدركها أيان تنزلـــق

10- تنساب في ملكوت الله سابحة لا الأفـق إن لاح يفشيها ولا الغسق

وابتداء من البيت الحادي عشر(11) ينفلت الشاعر من وطأة السجن والتحدي الذي يخفي وراءه، معاناة قاسية، ينفلت إلي الطبيعة البشرية، يذكر سلوى ويناجي لحظات الأنس، ويذكر شوقه وحنينه إلي ماضيهما، لكنه سرعان ما يعود من حيث أتي ويصرعه الزمن القديم والتقليد القديم.

فيتسابق مع سلوى ويكونان سرين في ملاءة الشمس:[72]

نسابق الشمس نغزوها بزورقنا فيسخر الموج منا كيف نلتحق

وتغرب الشمس تطوي في ملاءتها سرّين أشفق أن يفشيهما الشفق

فإذا جن الليل لم يجد الشاعر صورة لحبيبته إلا أنه معها شبح يأوي إلى شبح:[73]

والليل يكتم في ظلمائه شبحا يأوي إلى شبح ضاقت به الطرق

يا ليل! كم لك في الأطواء من عجب!! يا ليل حالك حالي، أمرنا نسق

وبعد خمسة(05) أبيات يطلب الشاعر من سلوى أن ترد عليه أهازيجه[74]

ردي علي أهازيجي موقعة فقد أعارك وزنا قلبي الخفق

وهذه المشاهد الشعرية السابقة كلها (في وحشة السجن وفي ذكر المحبوبة) تعبر على مدى التناص بين شعر مفدي زكريا والتجارب العباسية، فهي انغماس عائم في تجربة الشاعرين أبي الطيب المتنبي وابن زيدون.

فكأن الشاعر مفدي ألغى خصائصه النفسية والفكرية والعاطفية فتجلد أمام السجّان والسياط والعذاب، وأحبّ واشتاق وذكر، كلّ ذلك على مزاج وذوق المتنبي.

إنه تناص تمطيطي، جعل مفدي يمطط عناصر التجربة الفنية، بألوان من الصور المشاهد والأساليب والتشبيهات.

ثم إنه تناص تاريخي، استجلب من خلاله الشاعر مفدي تجربة عباسية وحاول لبسها والتمظهر بها لما تحمله تلك التجربة من عزّة في وجه الظلم ورقّة في موطن الرقّة.

---

(72) المصدر نفسه، ص22.

(73)الديوان ، ص25.

(74) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والتمطيط (الإطناب) واستدعاء التاريخ، كلّ ذلك من عناصر التناص الخارجي، الذي انكشف في قافية مفدي زكريا (رويّها حرف القاف).

ويبدو أن "الانسجام" وهو أحد عناصر التناص لم يتوفر بما فيه الكفاية في هذه القصيدة إذ لو حدث، لخفتت ظلال المتنبي وابن زيدون هنا، ولكان التفطن لها أمرا معنويا تأويليا، لكن الذي حدث أن التناص كان على مستوى المضمون والشكل معًا، فكان مفضوحا عند جمهور المثقفين، بَلْهَ المتخصصين في شؤون الشعر والأدب. كان يجمل أن تستحيل تلك الخراف قوة وضراء وزئيرا..

وهذه مقارنة تقريبية في المضمون والشكل، بين مفدي زكريا من جهة، وبين المتنبي وابن زيدون من جهة أخرى.

أولا: على مستوى المضمون

* مفدي زكريا: التجلد أمام محنة السجن. / المتنبي: جعل السجن محمدة ومجال انطلاق. ← استدعاء التاريخ

* مفدي زكريا: الإنصاف أن يكون اسمكِ غير هذا. / ابن زيدون: الإعراض عن تسمية المحبوبة إجلالا. ← الصورة الفنية

* مفدي زكريا: لقاؤهما والشمس تغرب. / ابن زيدون: لقاؤهما والأفق يسدل ستار الظلمة. ← غزل نمطي

* مفدي زكريا: طلب الردّ على الأهازيج. / ابن زيدون: طلب الودّ والبقاء على العهد. ← غزل غير نمطي

ثانيا: على مستوى الشكل:

		مفدي / ابن زيدون
قاموس الشعر العذري	– أخذ الشاعر الألفاظ – أخذ العبارات – أخذ الأسلوب	سريْن / سران يفشيها / يفشينا ردّي عليّ / دومي على العهد فقد أعارك / فالحرّ من دان...

وقد اطلعت على بعض ما قيل في شأن هذه القافية لمفدي زكريا (رويها حرف القاف)، فجزم محمد الصادق عفيفي أن "سلوى" المتغزّل بها في هذه القصيدة رمز الوطن[75]. ووقف البعض الآخر، مثل محمد ناصر، مترددا في شأنها أهي امرأة يحبها الشاعر فحنّ إليها في سجنه ورقّ، أم أنها الوطن؟[76].

ولست أدري ما الذي جعل هؤلاء الدارسين يذهبون هذا المذهب، فإن كان "اللهب المقدس" قطعا ثورية كما وصفه صاحبه[77]، فإنّ ذلك لا يمنع أن يخطر بالقلب خاطر فطرة إنسانية بين أوقات القتال والأشلاء، كما ذكر عنترة محبوبته وبيض الهند تقطر دما، أو بين قطع الظلمة في ضيق الزنزانة، وإن كان دليلهم قول الشاعر:

أرض الجزائر في إفريقيا قدس رحابها من رحاب الله إن صدقوا

فبيت لا يكاد يذكر أمام عشرات الأبيات، وإن كان اعتمادهم على عنوان القصيدة وموضوعها، الذي يصرخ من قعر الزنزانة وينتفض بين السياط والتعذيب، فإن القارئ يقف متعجبا إذا أجرى مقارنة بين عدد الأبيات السجنية وعدد الأبيات الغزلية (الأولى عشرة 10 أبيات، والثانية ثلاث وعشرون 23 بيتا).

إنّ القراءة التحليلية الإحصائية تفضي إلى النتائج الآتية:

القصيدة[78]: 59 بيتا

السجنيات ← 10 أبيات

الغزل ← 23 بيتا

الجهاد والبطولة ← 18 بيتا

الدعاء والتجلد أمام الأعداء من ذوي القربى ← 08 أبيات

نسبة السجنيات حوالي 16 %.

نسبة الغزليات حوالي 40 %.

---

(75) ينظر: محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978، ص326.
(76) ينظر: محمد ناصر، شعر الثورة من جانبه الفني، مجلة الثقافة، الجزائر، ع86، مارس 1985، ص139.
(77) الديوان، ص352.
(78) المصدر نفسه، ص20.

هل تهدر نسبة 40 % وتضمّ إلى نسبة 16 % ؟

وثمة آمر آخر أهمّ، إن الشاعر مفدي زكريا ذكر في غزله في هذه القصيدة أنه ومق/ هتافه إلى سلوى واتفاقه معها / فرشهم الرمل في الشاطئ / قبلاتهما على شاطئ البحر / افتراقهما إذا جنّ الليل / ذكر الطرف والأحداق / تقارب الجسدين وشم الأنفاس وارتشاف القبلات.

أيعقل أن تكون بطلة هذا الحب بهذه الأوصاف الجسدية الغارقة غير امرأة ؟!

إنها سيميائية "سلوى"، التي قاربت بين مفدي الثائر المجاهد، وبين مفدي الشاعر الإنسان.

بعد الحديث عن التناص في "اللهب المقدس" مع آيات القرآن، ومع أبيات الشعر نسجل ما يلي:

1- لعب التناص دورا فعالا في إذكاء شعر اللهب المقدس ونمائه وإثراء صوره وألوانه.

2- وفّق – في رأيي– الشاعر مفدي زكريا في الإفادة من القرآن الكريم، ويبدو أن حفظه الكتاب كان مكينا، فإن رطابة لسانه بذكره جعلته يعبق بشذاه فتعطرت بذلك الأرج كل القصائد، وجلّ الأبيات، بكلمة أو أسلوب أو صورة أو قصة أو مثل أو فكرة أو قيمة، وخاصة جانب اللفظ والعبارة، ولم تكن تلك الإفادة حشوا أو تكلّفا أو صنعة نشازا، إنّما كانت بمقدار وفي تناسب حسن وحافظت على المعنى الذي سيقت فيه، ولا شكّ أن ثقافة الشاعر القرآنية الدينية يسّرت هذه السبيل تيسيرا.

3- تناص اللهب المقدس مع الشعر، دليل على ثقافة الشاعر الأدبية، وامتلائه من الموروث الشعري، إلاّ أن ذلك التناص كان انغماسا جليا في العصر العباسي، (عدا أبيات قليلة من الشعر الحديث)، والملاحظ أنه كان تناصا لافتا في الشكل والمضمون.

4- خفتت تجربة أبيات بين اللهب المقدس، وتلاشت في ضوء مشع بعيد، وسبب ذلك أن التناص في هذه الأبيات المقصودة على أكثر من مستوى (مستوى الألفاظ، العبارات، المعاني، الإيقاع)، فلم يعد يصلح انسجام، حين غدت تلك الأبيات صورا طبق الأصل لتجارب شعرية كندية– زيدونية.

لكن عددها قليل، إذا قيست بحجم الديوان، الذي برع من خلاله الشاعر مفدي زكريا شاعرا، ثائرا، إنسانا، **وَاسِمًا الشعر العربي الحديث بِسِمَةٍ عُرف بها دون غيره، حتى إذا قُرئ شعره أو سُمع قيل: هذه ثورة مفدي، هذه إنسانية مفدي.**

المكان، الصوت، اللون، الرمز

المكـان:

يعد المكان من العناصر الأساسية في التحليل السيميائي، فهو جزء من الحيز الذي تتوالى فيه الأفعال والأحداث، ويجعل منه الأديب مسرحا للفعل الإبداعي، وتظهر من خلاله التجليات الشعرية، وذلك أنه لا إبداع خارج نطاق الفضاء المكاني. إلا أن "غاستون باشلار" يرى أن المكان الحق في العملية الإبداعية هو المكان الذي يكرس الموقف الإيجابي، فيستثني من ذلك الأماكن المنفرة التي تحد من طموحات الإنسان[79].

والحديث عن المكان يفرض استدعاء الفضاء الزماني؛ لأن كل علاقة زمنية تتكشف في حيز مكاني، ومن ثم يستحيل الفصل بين الزمان والمكان في تحليل النتاج الأدبي، وامتزاج العلاقات الزمانية والمكانية هو الذي يتمظهر في الزمن الفني[80]. إن الأبطال ومجموع الحوادث تظهر حركتهم جميعا في رقعة ينقلها الأديب أو يتخيلها في بناء نصه[81]، وسواء أتشاكلت العناصر المكانية أو تضادت فإنها تشكل بعدا زمنيا للنص الأدبي في الدراسات الحديثة[82]

ولقد تحدث الدارسون عن المكان في نطاقه الأوسع، سواء أكان بلادا أو رقعة أو موضعا مهما كانت مساحته (ولو كان جسما)، وقد ذكر عبد الملك مرتاض الحيز، وجعل منه الحرام (ويستلزم الحلال)، وذكر الحيز المتحرك (ويستلزم الثابت)[83].

إن ديوان "الذهب المقدس" حفل بذكر المكان، في أشكال كثيرة، وبصورة لافتة. ويقدم البحث إحصاء لذكر المكان في هذا الديوان، ويذكر دلالاته، ثم يحاول تقديم تحليل لتلك الفضاءات، التي كانت سمات خاصة تميز بها الشاعر وخاصة في هذا الديوان.

---

(79) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت – لبنان، ط2، ص31.

(80) ينظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1990، ص06.

(81) ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1991، ص62.

(82) ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهواية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان/ الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2000، ص54.

(83) ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل قصيدة أ-ي،"أين ليلاي"، لمحمد العيد،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص110- 111.

ونقدم إحصاء للمكان في الديوان، ونرتقي من المعنى المعجمي (الذي يعيد اللغة إلى درجة الصفر) إلى الدلالات الفنية الشعرية، والتي يعنى بها التحليل السيميائي:

النموذج	رقم الصفحة	المكان	دلالته
تملأ من لحنها الفضاء البعيدا	9	الفضاء	السعة والانتشار
إلى المنتهى رضيا شهيدا	11	جنة الخلد	السرمدية
من جبال رهيبة	12	جبال	الثورة
وشعاب ممنعات	12	شعاب	الثورة
ليس في الارض سادة وعبيد	16	الأرض	العالمية
واجعلي بربروس	**18**	**بربروس**	**إثبات الذات والإبداع**
إذا فرش الرمل في الشاطئ	22	الشاطئ	الأمان
هرعوا إلى الشرق	27	الشرق	القومية العربية
ولعلع من شلعلع ذو بيان	31	شلعلع	القوة
فأنطق فوق جرجرة الجعابا	31	جرجرة	الشموخ
وشبت من ذرى وهران نار	32	وهران	الثورة
رآها برج مدن فاستجابا	32	برج مدين	الثورة
صحراؤنا فوارة بنضارنا	50	صحراؤنا	الفخر
لبته مصر وأدركته شآم	51	مصر ، الشام	القومية العربية
أسرى بها من بربروس خياله	**52**	**بربروس**	**الإبداع والشاعرية**
إما تنهد بالجزائر موجع	60	الجزائر	القومية العربية
آسى الشآم جراحه	60	الشام	القومية العربية

واهتز في أرض الكنانة	60	أرض الكنانة	القومية العربية أو
وأقض في أرض العراق المضجعا	60	العراق	التراث
وارتج في الخضراء شعب ماجد	60	الخضراء	القومية العربية
وهوت مراكش	60	مراكش	القومية العربية
وتألمت لبنان	60	لبنان	القومية العربية
وتحدث الهرم الرهيب مباهيا	63	الهرم	القومية العربية
سل جرجرا تنبيك عن غضباتها	66	جرجرة	الثورة
واستفت شليا...	66	شيليا	أوراس البطولات
واخشع بوار شنيس	66	وارشنيس	الثورة
كسرت تلمسان الضليعة ضلعه	66	تلمسان	الثورة
وهوى بصبرة صبره	66	صبرة	الثورة
ودعاه مسعود فأقبل مسرعا	66	حاسي مسعود	الثورة
قنطس وفم الطوب و عين الناقة	80	قنطس، فم الطوب، عين الناقة	الثورة
شيدوا القيروان	87	القيروان	القومية العربية
وحيوا مصر .... دمشقا	122	مصر، دمشق	القومية العربية
سنثأر للأكواخ والدور والقرى	201	الأكواخ، الدور، القرى	الإبداع والانطلاق
غمرت تونس	209	تونس	الوحدة العربية أو
وارث في الراشدية	216	الراشدية	الترحم
وكم بمشورها غنت بلابلنا	221	ساحة المشور	الشوق والترحم

ويا ذرى الشام	287	الشام	القومية العربية
واحفظ لمصر قناة	299	مصر	القومية العربية
أغراه بالنيل ما بالنيل من كرم	300	النيل	القومية العربية
حنين إلى القصباء هاج مدامعي	314	القصبة	الحنين والشوق
وشوقي إلى بلكور أفقدني الصبرا	314	بلكور	الحنين والشوق
وفي حي باب الواد ماضي صبابتي	314	باب الواد	الحنين والشوق
ويا فتنة الأبيار والسعد باسم	314	الأبيار	الحنين والشوق
وفي القبة الفيحاء عش خواطري	314	القبة	الحنين والشوق
وسرتا وما سرتا سوى مشرع الظبى	315	سرتا	الحنين والشوق
ويا جبل الوحش	315	جبل الوحش	الحنين والشوق
ويا ساكن وهران	316	وهران	الحنين والشوق
ويا ساحة الطحطاحة اصطبغي دما	316	الطحطاحة	الحنين والشوق، الثورة
وقف بي على روض الرويط ونبعه	316	روض الرويط	الحنين والشوق
ولابردى ....عن سبو	327	بردى، سبو	الحنين والشوق، القومية
ولا الثلج في صنين يعدل أطلسي	327	صنين، الأطلس	الحنين والشوق
ولم تنس بيروت روعة تطوان	327	بيروت، تطوان	القومية العربية
بلاد بها من فاس...	328	فاس	القومية العربية
مرابع في مراكش	328	مراكش	القومية العربية
وقمت في صيدا على أصيد	332	صيدا	القومية العربية
نفخت في صور الفدا فارتمى	332	صور	القومية العربية

ومن طرابلس أجاب الذرآ	332	طرابلس	القومية العربية
فلسطين يا مهبط الأنبياء	336	فلسطين	العقيدة
وخلدت حطين	343	حطين	العقيدة، القومية
من القادسية أنصاريه	343	القادسية	العقيدة، القومية

يتبين من خلال هذا الإحصاء، ومن قراءة دلالات الأماكن، أنها تتجدول (في معظمها) بين معاني الثورة، والقومية العربية والوحدة العربية، والحنين والشوق، ومعاني الأمان. ونجد أن أماكن نداء القومية العربية في المرتبة الأولى، تليها أماكن نداء الثورة، مما يوحي بأن الشاعر ينشد الوحدة العربية.وثمة أماكن ضيقة قليلة محدودة لكنها منبع الإبداع والانطلاق والشاعرية (وهي التي سيركز البحث الحديث بشأنها)؛ لأن الشاعر جعلها لما لم يجعلها له غيره، وعاش فيها عيشة لم يعشها غيره على هذا النحو الذي ظهر منه منطلق الإبداع على الرغم مما يحوطها من نفرة متعارف عليها.

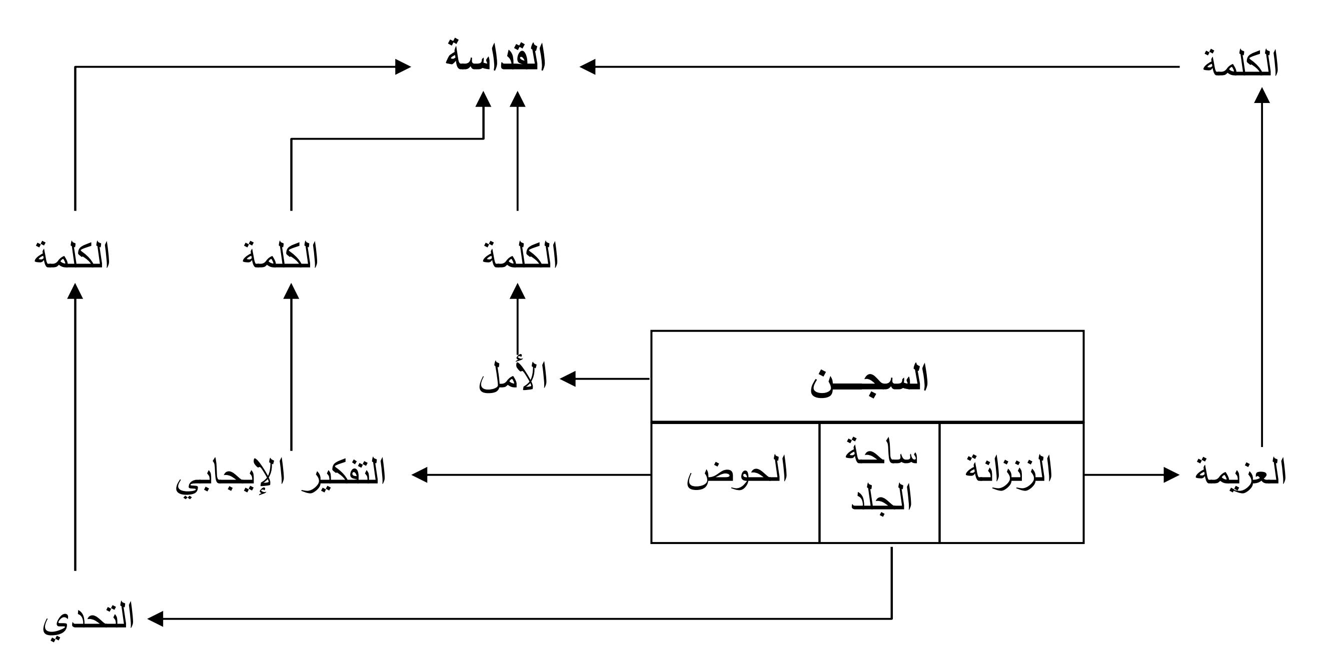
واللهب المقدس صوت الثورة الجزائرية، لكن الشاعر يرجو أن يتحقق الاستقلال في ظل وحدة عربية شاملة.. وتلك سِمة من سمات المكان في الديوان، فكثرة ذكر البلاد العربية دليل على هذا الرجاء، فالإنسان مولَع بذكر ما يحب، شعر أو لم يشعر.. ثم إن قراءة قائمة الأماكن ذكر فيها بربروس وقمم الجبال والشعاب الممنعات ومواطن النزال، وكل ذلك مُحمّل بدلالات الثورة على الظلم والجهاد في سبيل الوطن والمقاومة ضد الغاصب المحتل. والمتتبع لجدول الإحصاء يجد نوعين من المكان.

- مكان يحبه الشاعر وهو بلاده الجزائر، ووطنه العربي الكبير.

- مكان يُهان فيه المرء، ويُساء إلى كرامته الإنسانية(السجن، المعتقل، الزنزانة...)

فهل كان الشاعر نافرا من المكان الثاني، مُحبَطا فيه، مشلول الأشواق؟ وأي المكانين كان مهدا للإبداع ومُتَفَتَقَا للشاعرية؟

إذا كان الإحصاء ذكر أماكن الجمال والجلال والألفة عند الشاعر (الجزائر والبلاد العربية)، فإن المكان الحق – في رأيي– والذي توطنته روح الشاعر، وكانت منه الشاعرية، هو المكان الموازي (قاموس أماكن السجن والتعذيب). بحيث استطاع الشاعر أن يصنع توازنا بين المكانين، فجعل من **السجن والزنزانة وحوض التعذيب وأماكن الجَلد** إشعاع أمل، وبؤر تفكير، ومنطلَق عزيمة تفل الحديد فلاً. فكان منه قصائد، بل لهب تعالى أواره إلى علياء القداسة، فتكسرت بذلك النظرية الباشلارية التي تقول بالمكان الأليف. ولعلي أقرب هذا المعنى من خلال هذه الخطاطة..



إن تضافر "الكلمة" واللهب" يصنع طريقا للأحرار نحو الحرية، إلا أن البحث هنا ركز على الكلمة بوصفها علامة لغوية تقوم مقام العلامات غير اللغوية، وتشرحها.

ولا تعني هذه الخطاطة أن الشاعرية لم تتحقق في الأماكن الأليفة، لكن المقصود أن الشاعر أحدث تشاكلا من تباين مكاني، فكأن المكان غير الأليف (صوريا) ولّد الشاعرية، والمكان الأليف (صوريا) ربى ذلك الوليد ونمّاه، حتى غدا أبعاضا من هذا اللهب المقدس.

إن المكان في هذا الديوان يمثل استماتة في سبيل أرض الجزائر، وفخرا بالبلاد العربية عامة، وتألما لآلام أرض فلسطين، فالشاعر يمازج بين الإشفاق على القرية والكوخ في الجزائر، ويزهو بما حققه الأشقاء في البلاد العربية، ويرنو بوجدانه إلى أرض فلسطين،

وفي الوقت نفسه يفجر قصائد الثورة والشموخ (والغزل أيضا) من داخل السجون والمعتقلات والزنزانات المظلمة. فكانت أمكان الألفة والنفور عنده سواء، يبدع في هذه وتلك وقدم في كلا المكانين شعرا – وإن تفاوتت درجاته– في مستوى إبداعي يناسب قدر اللهب المقدس، ففكرة غاستون باشلار (مكان الألفة/ مكان النفرة) تتلاشى مع الفنية العالية التي انبجست من كثير من أماكن الذل والهوان والاستعمار، لأن المبدع الحق يعيش في عزة نفسية، يوقعها بنفسه، اعترف الآخرون به أو لم يعترفوا، أكرموه أو أهانوه.

إن الدراسة السيميائية للمكان تتحقق من خلال علامتين: علامة طبيعية مثل السجن الزنزانة، وعلامة شعرية فنية مثل: الإبداع والشاعرية، الطموح وعزة النفس. والمكان يأخذ دلالة الحيز المعرفي وهو علامة الصراع الوجودي، أي إن المكان يرتقي في هذه الدراسة من مكان جغرافي يعرفه الناس جميعا إلى مكان ذي دلالة محرفة منزاحة، وهذا يدركه المبدعون ومن تتبع تحريفهم من النقاد والدارسين. ومن ثم فإننا نجد دلالة **الخلوة** (المكان الضيق، السجن، الزنزانة) تتحدد عن طريق تغير المقام السفلي إلى مقام علوي، يحيل إلى دلالة **الجلوة**(فسحة المكان، الأفق الواسع، الكون). وهذا هو الذي تحقق من خلال زنزانة العذاب عند الشاعر، وقد اتخذها مكان خلوة تهدهده فيها أناشيده وتغريه ظلمة الليل فينطلق إلى أوسع المدارج، وتنساب روحه في ملكوت الله لا يدركها السجان ولا غير السجان، ولقد عبر الشاعر عن هذه **الجلوة** الروحية[84]:

طوع الكرى وأناشيدي تهدهدني وظلمة الليل تغريني فـأنطلق

والنفس تهزأ بالسجان ساخرة هيهات يدركـها أيان تنـزلق

تنساب في ملكوت الله سابحة لا الأفق إن لاح يفشيها ولا الغسق

إن الحرية تهب الإنسان قوة بناء المكان، فيحقق بذلك أبعادًا إشارية للمكان، فيعيش المبدع والمتلقي في جو هذه الحرية، ويشارك كل منهما في هذا البناء ويجدان حرية مذهلة تحفز على تأويل الانزياحات المكانية.[85]

---

[84] الديوان، ص21.

[85] ينظر: علي خفيف، سيميائية المكان في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، مجلة التواصل، تصدرها جامعة عنابة – الجزائر، ع8، جوان 2001، ص227.

ولكن أية حرية تهب هذه الطاقة الخلاقة؟ إنها حرية الروح أولا، حرية التفكير، حرية النفس العادلة القائمة بالقسط. إن الشاعر – على الرغم من الحياة الاستعمارية المفروضة عليه– عاش حرية تتمثل في مطالبته بحقه فيها، وفي ثباته النفسي القوي في أن له مكانًا في هذا الكون، من حقه أن يعيش فيه ويتنفس أنفاس العزيز العادل تحت سمائه. وهو صورة مقابلة معاكسة للمستعمرين، الذين ظنوا أن التقدم العلمي من حقهم هم دون غيرهم وهو الذي يحقق لهم الإجماع في الداخل، وأن الاستعمار(استعمار أرض الآخر) حق مشروع وهو يضمن لهم الإجماع في الخارج[86].

وجاءت الحرب العالمية الأولى، وفقد التقدم العلمي مكانته، وجاءت الحرب العالمية الثانية وتلاشت فكرة استعمار الآخر عند العامة وعند أصحاب الضمائر الحية من الأوروبيين الذين رأوا ثورة المظلوم ومطالبته الجادة بحقه وأرضه(ومنهم الجزائر أروع نموذج في لثورة ضد الاستعمار).

وبعد أن فقد الأوروبي (والفرنسي نموذج في هذه الدراسة) الإجماع في الداخل وفي الخارج، أصبح فاقدًا لمسوغات كيانه ووجوده، فعاش قلقا وحيرة جعلته يهتز من الداخل، ويسيطر على مشاعره أن لا مكان له ولا أرض له ولا موضع له في هذا الكون، فأصبح كأنه يتعامل بين الناس بعملة مزيفة.[87]

وقد عبر الفكر الوجودي عن هذا القلق والتمزق، فقد جاء في كتاب "الغثيان" لجان بول سارتر على لسان أحد الأبطال قوله:

" تأخذني الرغبة في السفر إلى مكان أجد فيه مكاني...ولكن لم أجد مكانا في العالم"[88]. ويقول في موضع آخر:" إني خرجت من هذا العالم" فبقي ممتلئًا مثل البيضة، كأن وجودي لم يكن له ضرورة"[89]. ويقول في موضع ثالث:" إنك في هذا العالم – يا مسكين– دخيل وزائد مثل شظية خشب تحت الجلد".[90]

[86] ينظر: مالك بن نبي: تأملات، دار الفكر، دمشق، ط5، 1991، ص45.
[87] المرجع نفسه، ص46.
[88] ينظر: مالك بن نبي، تأملات، ص46.
[89] المرجع نفسه، ص47.
[90] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهذه العبارات الوجودية تدل على أزمة مكان ومعضلة أرض عند الأوروبي بعد أن عاش أحقابا يرقص على نغمة الاستعمار، ويرى كل موضع على الخريطة أنه موضع ينتظر يده هو لتمتد فيه، تستعبد الآخر وتمتص ثروته وجهده.

ولت تلك الأحقاب وحل محلهما القلق والذعر، واستحالت تلك النغمة نواحًا على أرض موهومة ومكان ليس للنائح أدنى حق فيه.

لقد استطاع الشاعر – من خلال رسم المكان– أن يعلن إعلانا عن المجد التليد داخل المكان الخاص(الخلوة) [91]:

واجعلي بربروس مثوى الضحايا إن في بربروس مجدا تليدا

واستطاع أن يعبر عن وجوده وكيانه، وأن يبرهن على سفه فكرة الاستعمار الفرنسي التي حاولت عبثا أن تجعل الجزائر بعضا تابعًا للأم فرنسا، وما أقبحها من فرية![92]

زعمت فرنسا في المحافل ضلة ملك الجزائر والجنون غرام

كاللص يسترق المتاع ويدعي ملكا، أيسمع للصوص كلام؟!

---

[91] الديوان، ص18.
[92] المصدر نفسه، ص48.

الصـوت:

الصوت ظاهرة فيزيائية عامة الوجود في الطبيعة، وأرقاها الصوت البشري الذي يتمثل فيما يخرج من الجهاز الصوتي، ويعرفه علم الصوت بأنه:« اضطراب طبيعي خارجي يعرض لجميع الأجسام وخاصة الهواء، وهذا الاضطراب من جنس وصنف الظواهر الاهتزازية والتموجية، وهو حركة جسم في اتجاهين، وهو تموج ينتشر في الهواء أو في غيره من المواد القابلة للاهتزاز».[93]

دُرس اللسان في جانبه الصوتي من قديم، وكانت دراسة العرب الأوائل ذات ثلاث شعب:[94]

1- الأصوات ومخارجها وما يتعلق بذلك...

2- الصرف، كالأصول والزوائد والجامد والمشتق...

3- النحو، كتقسيم الكلام، والمعرب والمبنى...

وكان للصوت حيّزٌ مقدورٌ في تلك الدراسات، ولم يهتم الدرس العربي بالأصوات حروفا فحسب، بل جاوز ذلك إلى صنوف الصوت البشري، كالهتاف والزغردة والصراخ والأنين والتنهد. وإلى صنوف الأصوات غير البشرية، كالقصف والعصف والقرع والدوي واللعلعة ونحو ذلك...

وقد اهتم اللسانيون المشتغلون بالدرس الدلالي بتحليل النصوص والمنطوقات تحليلا شاملا، يجمع بين المكون اللغوي والمكون غير اللغوي، الذي يتمثل في المصاحبات اللغوية أو الملامح شبه اللغوية، مثل النبر والحركات[95]، وللنبر قيمة في الأداء(والتنغيم أيضا)، أما النبر فهو إبراز مقطع باشتداد القوة الصوتية في موضع من الكلام والارتكاز على ذلك الموضع، وفي العربية يبرز مع المد في الحركات وإدغام الأصوات. أما التنغيم فهو تغير طبقة الصوت، حيث يحصل تموج، ويكون التنغيم في العربية ثابتا في الجملة المثبتة، ويرتفع في الجملة الطلبية، ويشتد ارتفاعه في الجملة التعجبية، ويخص النبر والتنغيم اللغة

---

(93) خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص45.
(94) ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2004، ص15.
(95) ينظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية، ص252.

الملفوظة، إلاّ أن بعض العلامات تنوب عن التنغيم في اللغة المكتوبة، مثل: علامة التعجب، علامة الاستفهام. (96)

والمتتبع لمفدي زكريا وهو يلقي قصائده يجد النبر والتنغيم في كل مقطع، ولذلك كانت الجوانب الصوتية ملازمة لشعر مفدي في كل دراسة لغوية. ولمّا كان درسنا هذا يخص جانب العلامات في صورتها المكتوبة فحسبنا في هذا المقام ما ذكرنا.

ويركز هذا الجانب من البحث على الأصوات البشرية وغير البشرية، التي تُقَطّع والتي لا تُقَطّع، أصوات الفرح والغناء والنشيد وأصوات الرشاش والمدافع والرصاص وأصوات الحزن والبكاء والتألم والتنهد ونحو ذلك... وذلك لكثرة ورودها في الديوان.

وهذا إحصاء يقدم النموذج والصوت وبعض دلالاته ويحيل إلى رقم الصفحة:

النموذج	الصفحة	الصوت	الدلالة
... يتلو النشيدا ...	09	التلاوة والنشيد	الفخر
خلاخل زغردت	09	الزغردة	المبالغة في الفرح
كلمه المجد	10	التكليم	التكريم
يتلو كلمات الهدى	10	التلاوة	الفخر
اشنقوني فلست أخشى حبالا	10	الصرخة	التحدي
واصلبوني فلست أخشى حديدا	10	الصرخة	التحدي
سكت الناطقون وانطلق الرشاش	17	صوت الرشاش	الفيصل
وجلجل الخطب	29	الجلجلة	شدة الفجيعة (تكرارالجيم)
ولعلع من شلعلع ذو بيان	31	صوت المدفع	الثورة
أيقظت القنابل	33	دوي القنابل	الثورة
فأذن واستمال..	33	الأذان	تدفق الخيرات
وكبر للجهاد بها	33	التكبير	الجهاد في سبيل الله
يدغدغ تحتها الغنام نايا	37	صوت الناي	صفاء الحياة
تساجله الأغاني	38	غناء الإبل	صفاء الحياة

(96) ينظر: خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، ص82-84.

نطق الرصاص	42	صوت الرصاص	كلمة الحق
الكون باح وقالت الأيام	42	البوح. والقول	كلمة الحق
السيف أصدق لهجة من أحرف	43	حديث السيف	كلمة الحق والقوة
لغة القنابل	44	لعلعة القنابل	كلمة الحق
وتنطق الأفلام	46	صوت الأفلام	كلمة الحق
أيسمع للصوص كلام؟	48	افتراءات	التوبيخ
غنى بها في الليل	52	الغناء	التوجع
يعزف لحنها وقع السلاسل	52	العزف	التوجع
والقلب بالأنّات يقطع بحرها	52	الأنين	التوجع
فسلام ... فكلام ...	54	حديث الهدنة	العزة
يقف السلاح بها خطيبا مصقعا	57	لغة السلاح	الثورة
وقل الجزائر واصغ إن ذكر اسمها	58	صوت الجزائر	الفخر
في الكون لحنها الرصاص	58	لحن الرصاص	الفخر
غنى بها حر الضمير	58	الغناء	الصدع بالحق
سمع الأصم رنينها	58	الرنين	النفاذ
إن رن هذا رن ذاك ورجّعا	60	الرنين، الترجيع	التجاوب
إما تنهد بالجزائر موجع	60	التنهد	الألم
خلصت قصائده فما عرف البكا	65	لا بكاء	التجلّد
فأيقظت صرخاته شعر الخلود	65	الصراخ	القوة والاندفاع
إني رأيت الكون يسجد خاشعا للحق والرشاش إن نطقا معا	67	النطق	قوة الفعل والقول
اقصفوا المدافع	75	القصف	التحدي
الرصاص تْكَلَمْ (بالعامية)	83	التكلم	التحدي
ياأفق دمدمْ — أفعال رباعية مضعفة		الدمدمة	التحدي
يا دم شرشرْ — تدل على	88	الشرشرة	التحدي
يا غل صرصر — زيادة في المعنى		الصرصرة	التحدي
والمنايا صارخات	98	الصراخ	التحدي
إذا دعت رباه...	114	الدعاء	الإنابة إلى الله
قال الزمان..	114	القول	الاستجابة

ورنينها من صرخة الثوار	117	الرنين، الصراخ.	الثورة
سمعوا الحديث من الحديد	137	الحديث	الرصاص
تفرض بالسلاح مقالها	157	المقال	أهداف الثورة
وفي كل بيت للأهازيج محفل	183	الأهازيج	الفخر
عزفته النجوم للكون لحنا	185	العزف	الفخر
ألهمت أحجارنا النطقا	198	النطق	تجاوب الكون
وفي اللحاظ كلام ليس يفهمه إلا الذي باع دنياهم بدنيانا	189	كلام اللحاظ	الإشارة (بالعين)
لوصاغ ألفاظها داود ألحانا	291	ألحانا	كل معاني الصوت الرخيم، الجميل، كأنه مزمار داوود
وفي الأنين رنين الجاز متزنا	295	الأنين، الرنين، الجاز	التعريض
تجيد عزف مسيقاه يتامانا. (حذفت الواو لاستقامة النغم)	295	عزف الموسيقى	التعريض
على نبضات الشعب وقّعْت ألحاني	320	وقعت ألحاني	الفخر والشاعرية
ومن نشوة التحرير لحنت أوزاني	320	لحنت أوزاني	الفخر والشاعرية
وناديت عملاق القريض فلباني	321	ناديت، القريض، لباني	الفخر والشاعرية

وقد حاولت تحديد هذه الدلالات، فوجدتها جميعا تحمل دلالات صوت الشعر، وصوت الثائر الجزائري.

إن القراءة في معجم الأصوات تحيلنا إلى اختلاف وتباين، لكنها تتناغم في انسجام، لتعزف سنفونية الفداء بتوقيع الشهداء وشرشرة الدماء وأهازيج الغناء المرجعة بالأنين والبوح المدوية بالأذان والتكبير.

ويمكن تقسيم هذه الأصوات قسمين: أصوات التألم في لحظات الضعف، وأصوات النشوة في ساحة القتال. ويقدم المخطط الآتي لبعض الأصوات على سبيل التمثيل:

أصوات التألم	أصوات النشوة
أنين الموجعين	صوت الكلمة
صراخ المستصرخين	صوت المدفع والرشاش
البوح بالضعف وقلة الحيلة	صوت الناي والأهازيج
التنهد	زغاريد السلاسل والأغلال
البكاء	الغناء وتلاوة النشيد
جلجلة الخطب	نداء القريض

هذه أمثلة تنسحب على قطاع واسع من الألفاظ والعبارات، ويظهر من خلال هذا الإحصاء أن الشاعر زاوج بين نغمتي الانكسار والانتصار، لينشئ منهما خلقا جديدا، في هذا الكيان الحي الذي ينادي في الجزائريين والعرب عامة فخرا بالجزائر وثورتها، واعتزازا بهذه الملحمة الطويلة على أنغام القصيد.

والديوان يدوّي بأصوات الرشاش والمدفع والرصاص، وكل مفردات الثورة ومتعلقاتها، وتتخلل تلك الأصوات هتافات وتكبيرات وأناشيد وأهازيج. وفنية الشاعر ظهرت في قدرته على التأليف بين صوتي الغضب والرضى، وبين لحني الحزن والفرح، وهي **سمة** مسموعة من **سمات** هذا الديوان.

وقد ذكر الشاعر بعض الأصوات العامية (وهي قليلة محدودة)، منها قصيدة "نشيد جيش التحرير الجزائري":[97]

هذي دمانا الغالية دفّاقه

وعْلى الجبالْ أعْلامنا خفّاقه

جيش التحريرْ إحْنا ما ناشْ فلاّقه

---

[97] الديوان، ص79.

يظهر في هذا التركيب العامي (اللهجة الجزائرية الدارجة)، استعمال حرف: **ق**، وكذا تسكين ما أصله الحركة، واستعمال كلمات محرّفة عن الأصل الفصيح، مثل: **إحْنا** التي تعني **نحْن**، **وما ناشْ** التي تعني **لسْنا**.

وإنما ذكرتُ هذه الأمثلة – على قلتها – للمقارنة بين تراكيب الفصحى مع التراكيب العامية. وقد عمد الشاعر إلى هذه الأساليب بغية التأثير في نفوس المتلقين ووجدانهم؛ لأن هذه اللهجة ألصق بالعوام، بل وبجميع طبقات المجتمع، فهي لسانهم المتداول بينهم، ومن ثم تكون هذه العبارات محمّلة بدلالات مكثفة تحمل روح المعاني المقصودة أكثر من غيرها. إلاّ أن الشاعر كان أميل إلى الفصحى نظرا لثقافته اللغوية ولاختلافه الكثير بين الأوساط المثقفة من الشعراء والسياسيين والنخبة عامة.

ومن أبرز الجوانب الصوتية في القصائد الشعرية الإيقاع والوزن والقافية، فالبحر الشعري يمدّ القصيدة بنغم يكسبها توازنا وانسجاما، ويحافظ على تشكيل أبياتها وفق عدد من التفعيلات والمقاطع، خاصة في الشعر العمودي، والشاعر الموهوب يختار للمعاني الأوزان المناسبة والرويّ المعبّر، فقد تزيد الأجزاء العروضية والصوت الأخير في جمالية النص وتقديم المعاني والمشاعر في صورة أبدع وأكثر تأثيرا.

وبعد تتبعي لقصائد الديوان، ألفيت الشاعر قد جدّد في بعضها (نسبة جد محدودة) بتغيير حرف الروي في القصيدة الواحدة مثل قصيدة" أسفيرا نحو أملاك السما" وهي على بحر الخفيف، ولعل سبب تغيير الروي في هذا النص بالذات أن الشاعر ألقى القصيدة ارتجالا في المناسبة الأليمة المفاجئة إثر تحطم الطائرة التي كانت تقل السفير الجزائري إلى بكين "مصطفى خمار" فكان عامل السرعة والارتجال مؤثرا، بحيث لم تترك الفاجعة فرصة التأنيق للشاعر فحافظ على البحر وراوح بين عدّة روِيَّات.

وألفيته – كذاك– قد عمد إلى ما تُعُورِفَ عليه بـ"النشيد" الذي يعتمد على عبارات قليلة موزونة تردف بلازمة، وهي مناسبة لتعبة الطاقات وشحذ الهمم وتحفيز الإرادة وتنشيطها من بعض ما يصيبها من فتور، وقد يردَّد هذا النشيد قبيل اقتحام مواطن النزال، وفي بعض المناسبات الثورية والوطنية، كما قد يردّد بين صفوف العمال يستحثهم ويخفف أعباءهم.

لكن الملاحظة المهمة – فيما يتعلق بالبحور وحروف الرويّ– تتمثل في المحافظة على البحور الخليلية، وتحديدا على بعض البحور التي دارت على ألسنة الشعراء العباسيين أكثر، وحاول الشاعر الالتزام بحروف الرويّ المتداولة عندهم، وهي سمة تُستخلص بعد الإحصاء والتقصي.

فعدد القصائد في الديوان(من غير الأناشيد والقصائد التي تغيّر رويّها) ثمانية وثلاثون قصيدة، اختلفت هذه القصائد على ثمانية بحور، هي: الكامل، الخفيف، البسيط، الطويل، الوافر، المتقارب، السريع، الرمل، وكان النصيب الأكبر للكامل والخفيف والبسيط، كما توضحه الأرقام:

بحر الكامل=10 قصائد.

بحر الخفيف=08 قصائد.

بحر البسيط=08 قصائد.

بحر الطويل=04 قصائد.

بحر الوافر=03 قصائد.

بحر المتقارب=02 (قصيدتان).

بحر السريع=02 (قصيدتان).

بحر الرمل=01 (قصيدة واحدة).

وقد اختلفت جميعها على عشرة حروف في الرويّ، وهي: الراء، الدال، النون، الميم، اللام، القاف، الباء، العين، الحاء، يه(الياء المتبوعة بهاء السكت).

وكان النصيب الأكبر للراء والدال والنون والميم، كما توضح الأرقام الآتية:

حرف الراء=07 قصائد.

الدال=07 قصائد.

النون=06 قصائد.

الميم=05 قصائد.

اللام=04 قصائد.

القاف=03 قصائد.

الباء=02 (قصيدتان).

العين=02 (قصيدتان).

الحاء=01 (قصيدة واحدة).

يه=01 (قصيدة واحدة).

ومما سبق نستخلص أن الشاعر مفدي زكريا كان ميالا إلى عدد محدد من البحور الشعرية الخليلية، وإلى عدد محدد كذلك من حروف الرويّ، مما يدل على تقليديته وسيره في معظم هذا الديوان على سنن الشعراء العرب الأقدمين، ولعل ذلك يترجم ثورة ما في نفس الشاعر ضد الحداثيين والمجددين في شكل القصيدة العربية، ومع ذلك فإن هذا الحكم لا يخلو من نصيب من الذوق الخاص، وإن كان رأيا رآه الكثير من النقاد والدارسين.

اللـون:

ذكر الشعر العربي بعض الألوان، وربط بينها وبين دلالات تنبئ عنها، وقول الشاعر* نموذج جمع أربعة ألوان في بيت واحد.

بيض صنائعنا سود وقائعنا خضر مرابعنا حمر مواضينا

فالأبيض هنا يحمل دلالة الخير ويقابله الأسود الذي يشير إلى الشدة والتنكيل، أمّا الأخضر فمحمّل بمعاني الخصب والنماء، والأحمر يكثر ارتباطه بالسيوف، والسيوف لا تحمر إلا من دماء الأعداء.

وقبله بقرون قال عمرو بن كلثوم[98]:

أبا هند فلا تعجل علينا وأنظرنا نخبّرك اليقينا

بأنا نورد الرايات بيضا ونصدرهنّ حمرا قد روينا

ولما نزل القرآن الكريم ظهرت الألوان في ثنايا آياته، فارتبط النعيم باللون الأخضر قال تعالى:(**مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ**) (الرحمن/76).

واختار القرآن اللّون الأبيض للمرحومين واللون الأسود للمعذبين(**يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُواْ الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ**) (آل عمران/106-107).

وذكر القرآن الكريم ألوانا أخرى كالأصفر في قوله تعالى: **(قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاء فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ)**(البقرة/69)، واللون الأحمر في قوله تعالى:**(وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ)**(فاطر/27).

---

* هو صفي الدين الحلي، ت750هـ، ينظر: القرص المضغوط"الموسوعة الشعرية"، الإصدار الثالث، المجمع الثقافي أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.

[98] أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، شرح وضبط، علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص186.

وقد اشتق العرب الألوان مما شاهدوا، فقالوا[99]:

- ثوب متبن: يشبه لون التبن.
- مضرج بالدماء: من الإضريج (صبغ أحمر).
- معنم: العنم شجر له ثمر أحمر.
- أشقر: مشتقة من الشقر (وهو شقائق النعمان).
- أسود فاحم: من الفحم.
- أملح: أبيض يشبه الملح.
- أرمد: يشبه لون الرماد.

أما دلالات هذه الألوان فقد ارتبطت عند العرب بمعان[100]، وكان العرب قد ساروا على درب تفكير الشعوب الأخرى في بعضها، فارتبط اللون الأبيض بالطهر والنقاء، واستخدمه العرب في تعبيرات تدل على ذلك، فقالوا كلام أبيض، يد بيضاء، كما استخدموه للمدح بالكرم ونقاء العرض من العيوب. وقالوا في اللون الأصفر[101]:

- أصفر الوجه: المرض.
- عين صفراء: الحسد.
- الكتب الصفراء: الكتب الأزهرية القديمة.

وقالوا في اللون الأحمر[102]:

- موت أحمر: أي شديد.
- حمراء النعم: كرائمها وأجودها وأغلاها.
- فلان أحمر: لا سلاح معه.
- أتى الأسود والأحمر: أي العربي والأعجمي.

ومن التعبيرات المعاصرة: أمضى ليلة حمراء: أي ليلة لهو وشرب.

وقالوا في اللون الأزرق[103]:

- نابه أزرق: دلالة على المكر والحيلة.
- دمه أزرق: دلالة على الأرستقراطية.

---

[99] ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص83.

[100] ينظر: المرجع نفسه، ص69.

[101] ينظر: المرجع نفسه، ص60.

[102] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[103] ينظر: المرجع نفسه، ص83.

وقالوا في اللون الأخضر [104]:

- المرأة الخضيرة: تسقط الحمل ولا يكتمل.
- فلان أخضر القفا:أمه سوداء.
- أتى على الأخضر واليابس: دمر كل شيء.
- أخضر الجناحين: الليل.
- هم خضر المناكب: أي في خصب ونماء.

ويرى زين الخويسكي أن اللون الأحمر ارتبط بالشهوة، والأصفر ارتبط بطرفي نقيض، القدرة الذهنية الفائقة/التخلف الذهني، أما اللون الأزرق فلون الحزن والكآبة[105].

ومما سبق نلاحظ أن اللون كان في موروثنا العربي يحمل علامة سيميائية متميزة، وذلك بما لبسه من دلالة أو دلالات، وعلى هذا السبيل سار المبدعون والشعراء–قديما وحديثا– يغترفون من هذه الألوان، ما يروي غلتهم ويكفي حاجتهم في التعبير عن مختلف المعاني التي قد لاتصل في صورة بليغة حسنة من غير اقترانها بتلك الألوان.

من هذا الباب نجد الشاعر مفدي زكريا في شعره عامة، وفي اللهب المقدس خاصة قد عمد إلى سيميائية الألوان للتعبير عما يجيش في خاطره من رؤى وأحاسيس يقدمها في مقطوعاته الشعرية مصطبغة بألوان كثيرة، تحيل تلك المقطوعات إلى لوحات فنية بارعة.

ونقدم إحصاء لتلك الألوان في ديوانه اللهب المقدس، مع ذكر النموذج الذي ورد فيه وتأويل دلالته، وقد طرحنا من هذا الإحصاء بعض الألوان التي تكررت كثيرا، لنخلص إلى الألوان المسيطرة على هذا الديوان، ويعدها البحث سيميائية خاصة من سيميائيات اللهب المقدس.

(104) ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص69.
(105) ينظر: زين الخويسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1992، ص82.

النموذج	رقم الصفحة	اللون	دلالته
سمراء خدرها الباري	25	سمراء (الأسود)	الجمال
وفجر بئر مسعود بلال	33	بلال (الأسود)	الفخر
نخصب بالدم الغالي	33	الدم (الأحمر)	الثورة
يراقص رملها الذهبي شمسا	34	الذهبي (الأصفر)	الفخر والجمال
عراجن كالمجرة مشرقات	37	مشرقات (الأصفر)	الفخر
وللعلم المنور	40	المنور (الأبيض)	الفخر
وسطري بدم الشهادة	48	الدم (الأحمر)	الثورة
صحراؤنا فوارة بنضارنا	50	نضارنا (الأصفر)	الفخر
حروفها حمراء	53	حمراء	الثورة
تسيل فيها الدماء	53	الدماء (الأحمر)	الثورة
أبياتها حمراء	58	حمراء	الثورة
ورأى بها الأعمى الطريق الأنصعا	58	الأنصعا (الأبيض)	الحق
وارتج في الخضراء شعب ماجد	60	الخضراء	الوحدة العربية
أبيضه أخلاقنا	76	أبيضه	السيادة والعزة
أخضره أوطاننا	76	أخضره	السيادة والعزة
أحمره دماؤنا	76	أحمره	السيادة والعزة
في الليالي الحالكات	97	الحالكات (الأسود)	الظلم
واذكر دم الشهداء	119	الدم(الأحمر)	الثورة
ودع مراكش الحمراء تغني	121	الحمراء	الثورة
وسواد الليل قاتم	124	سواد	الظلم
فاختط حلفها النجيع الأحمر	134	الأحمر	التنكيل
كمضرجة تسيل جراحها	144	مضرجة(الأحمر)	التنكيل

نضارك الأسود حشو الثرى	147	الأسود	الفخر
يدا حمراء	148	حمراء	الثورة
مدي يدا بيضاء	148	بيضاء	الوحدة العربية
طلعتها الغراء	149	الغراء (الأبيض)	الفخر
تستروا بالدجى	152	الدجى (الأسود)	الظلم
قد احمر الصليب لها حياء	154	احمر	الانكماش أمام الحق
وفي إفريقيا السمراء شعوبا	155	السمراء	الفخر
وسطرت للأحرار بالدم غاية	173	الدم(الأحمر)	الثورة
عصرته يد الجزائر خمرا أحمرا كالدماء عذبا زلالا	185	أحمر	الثورة
في قدس الخضراء	186	خضراء	الوحدة العربية
يا شموع البلاد في ظلمة الليل	187	ظلمة (الأسود)	الوعي يبدد القهر
فليس يضيق الرحب في القبة الزرقا	200	الزرقا	الفخر
ثار يبني استقلاله بالدم الغالي	211	الدم(الأحمر)	الثورة
وأي خطب دهى الحمراء	220	الحمراء	الوحدة العربية
واعتصر من جراحه الحبر ...	232	الحبر	التوقيع
والليالي الحمراء	238	الحمراء	الأشواق
والقبة الزرقاء	238	الزرقاء	الأشواق
... من رعشة الفراق اصفرارا	238	اصفرارا	الأشواق
والعيون الزرقاء منها استمدت ...	243	الزرقاء	الأشواق
في بياض واحمرار	250	بياض، احمرار	الشموخ والتحدي
هل بالمساحيق نذروا	295	المساحيق	التوبيخ
صبغ الشفائف تقي عنه قانيه	295	صبغ الشفائف (الأحمر)	التوبيخ
دماؤنا	295	دماؤنا (الأحمر)	الشمول

أحيت لواقعها بيضا وسمرانا	297	بيضا وسمرانا	العدل
الاشتراكية البيضاء منهجها	297	البيضاء	مبادئ الإسلام (الزكاة)
وسقنا سفين الوعد حمرا شراعها	310	حمرا	الثورة
فتبيض بالإشعاع إفريقيا السمراء	311	فتبيض، السمراء	الوعي
ألفنا زمانا حول مائدة خضرا	311	خضرا	التحدي
يعرفها السمسار بالعملة الصفا	312	الصفرا	التعريض
عزائم لن تبقى على الورق حبرا	312	حبرا	الفخر
وهل في الحقل زنبقتي الحمرا	315	الحمرا	الحنين
كما كنت مخضل الجوامح مخضرا	315	مخضرا	الثورة
ويا ساحة الطحطاحة اصطبغي دما	316	دما(الأحمر)	القومية العربية
وشمسك الصفراء عند المسا	330	الصفراء	الفخر
والليرة الحمراء عملاقة	333	الحمراء	الفخر
أنا النور في الليلة الداجية	347	النور الداجية (الأبيض / الأسود)	الفخر

بعد إحصاء الألوان الواردة في الديوان نسجل ما يلي:

*وردت الألوان الستة الأصول: الأبيض والأسود والأخضر والأحمر والأزرق والأصفر، فكان الديوان بمثابة لوحة فنية فسيفسائية جمعت كل الألوان والأطياف، وكان معرضًا لطيفًا لتناغم تلك الألوان.

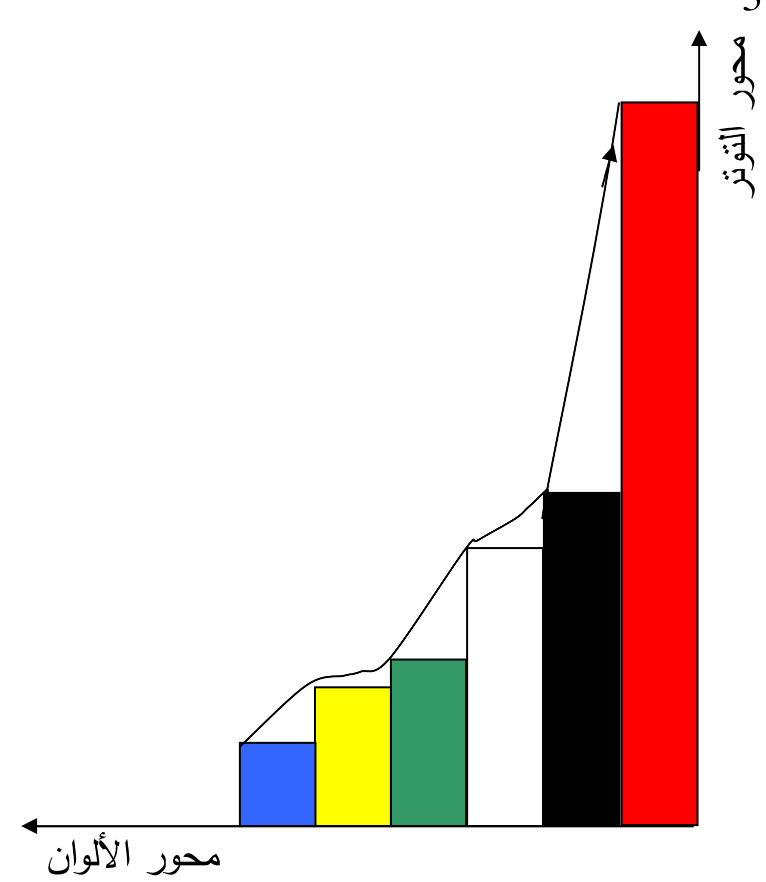
*عدة الألوان اثنان وستون(62) لونا.

*كانت الألوان على الترتيب الآتي- باعتبار العدد-: الأحمر والأسود والأبيض والأخضر والأصفر والأزرق.

وهذا مخطط بياني يمثل لهذه الألوان ونسبة تواترها:

- اللون الأحمر: 26
- اللون الأسود: 12

- اللون الأبيض: 10
- اللون الأخضر: 6
- اللون الأصفر: 5
- اللون الأزرق: 3



إن جدول إحصاء الألوان، والمخطط البياني لنسبة توترها، يحيل إلى نتائج ترتبط بدلالات تلك الألوان وصور ورودها في الديوان. وهذه بعض متعلقات الألوان الواردة..

- اللون الأحمر: من متعلقاته لون النار، الدماء، الأشلاء.
- اللون الأسود: من متعلقاته سمرة الغواني، حلكة الليالي، الذهب الأسود، إفريقيا، حبر التحرر.
- اللون الأبيض: من متعلقاته نور العلم، الأخلاق النقية، الأيادي البيضاء، الاشتراكية.
- اللون الأخضر: أخضر العلم، الخصب النماء، تونس.
- اللون الأصفر: من متعلقاته الشمس، النضار، الرمل، العراجن، العملة الصفراء.
- اللون الأزرق: من متعلقاته السماء وصفاؤها.

ويقدم البحث النتائج الآتية:

- غلب اللون الأحمر على صفحات الديوان دلالة على الشدة والعسرة والتضحيات، قربانا للحرية والاستقلال.
- أما اللون الأسود فكان معينا للون الأحمر بما يصور من ظلمة الليالي وثقلها، وبما يُسال فيه من حبر يسود بياض الأوراق، ليجلي العتمة عن الليالي الحالكة.
- أما اللون الأبيض فهو رمز الطهر والنقاء والتعاون.
- اللون الأصفر والأخضر يمثلان ما تزخر به الجزائر تحت الأرض وفوق الأرض.
- اللون الأزرق لم يرتبط – هنا – بالمكر والخديعة، أو الأرستقراطية كما ذهب أحمد مختار عمر، ولم يرتبط كذلك بالحزن والكآبة كما ذهب زين الخويسكي(106)، إنما ارتبط بالصفاء والسماحة.

وقد وفق الشاعر في التعبير بالألوان، من خلال سيطرة اللونين الأحمر والأسود سمة لما تعيشه الجزائر في فترة الاحتلال من شدة وضيق.

وقد رفع الشاعر علامات شخصيته من خلال الألوان (الأحمر، الأخضر، البيض)ألوان العلم الوطني، وعبر من خلاله على جهاده وبطولته، ورسم بالأزرق والأبيض سمات صفائه ونقائه وسماحته.

وتظهر العلامة الأيقونية في هذه الألوان من خلال التعويض بالمتعارف. فإذا استقر في الأذهان أن الحمر قرين النار والشدة، وأن البيض قرين النقاء والخير، فإن هذه الألوان تصير علامات أيقونية بالمشابهة؛ لأن العلامة الأيقونية هي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والموضوع المشار إليه علاقة تشابه، وقد يغيب الموضوع المشار إليه ويعوض بالمتعارف عليه، كتعارف الناس أن اللباس الأبيض هو لباس الفرح.

وتزداد أهمية العلامة اللونية عندما تتحرف الألوان عن معانيها المتعارف عليها إلى فلسفة في الحياة، فيصير اللون الأبيض – مثلا– بحثا في سر التكوين وعلاقة الخير بالشر، ويقابله اللون الأسود.

إن الشاعر يقدم من خلال اللونين الأبيض والأسود ثنائية الحياة وأصل الوجود وهدف الإنسانية داخل الإنسان، لقد منح اللون الأبيض سرًا في الكينونة وحقًا في الوجود، ونصيبا

(106) ينظر: هذا المبحث، ص119.

في الحياة والتمتع بأطايبها. فكيف يعكر السواد هذا الصفو بجبروته وظلمه واحتكاره حق الحياة والتمتع بها، ويسطو على حقوق البياض؟! إنه صراع الكيان وإلغاء الكيان، صراع معرفي عقلي بين الإنسانية والبهيمية، لأن ارتقاء العقل والمعرفة هو وحده الذي يضبط المسار ويجعل من الإنسان فضاء قابلا لمختلف التموجات، وقابلا للآخرين. فما أوسع الحياة، وما أرحب الكون، عندما يعقل الإنسان سر اللون الأبيض، وأسرار الألوان التي كانت فرعا عنه.

إن الشاعر يرتقي من مشاهد الألوان الظاهرة إلى فلسفاتها المضمرة، التي تخلق الصراع العقلي اللامحدود، الصراع الذي يهدف إلى بناء حب البقاء للذات وللآخر سواء.

لقد شُغلنا بصريا بالألوان الظاهرة، وشُغلنا عن الألوان المضمرة التي تؤسس لكينونة الإنسان بين طرفي الحرية والقيد، الحب والبغض، الرضا والغضب، وسائر الغرائز التي فطر عليها الإنسان.*

* من لقاء خاص مع الأستاذ الدكتور: عبد القادر دامخي(جوان 2007).

الرمز

تفاوتت أساليب الأدباء والبلغاء والشعراء والمتحدثين، وكان تأثير بعضها أعمق وأطول. وكان من أسباب تفاوت تلك الأساليب ما تحمله العبارات من شُحن موروثية من نصوص القرآن وغيره... وما تحمله كذلك من حجج وأمثلة تغري بالاقتناع والامتثال...

وقد ترتقي بعض النصوص وتتميز بفنون الكلام البديع والتمثيل الأخّاذ، حتى يقول في وصفها النقاد إن هذا التعبير لا يصلح إلا في هذا الموضع، وتبحث في هذه النصوص وفي أصولها فلا تجد أكثر من المجاز إكبارا لقدرها وحملا للمتلقين على التأثر بها والحياة مع معانيها. وإذا كان المجاز من أرقى خصائص التعبير الإنساني بصفة عامة، فإنه في التعبير الشعري ألصق، ولو في أبسط صوره كالإشارة والتشبيه.[107]

وإذا كانت معايير الإبداع تلتزم بالخصائص النفسية والمعرفية والأيديولوجية للشاعر فإنها تلتزم كذلك بمستوى الانزياح للّغة[108]، وتنزاح اللّغة وتتكثف حتى تصل إلى اللغة الرامزة، وهي اللغة التي تشمل الاقتصاد والإيحاء والدلالات اللامحدودة، فتكون الألفاظ قليلة، لكن التأويل متدفق والقراءات متعددة، وذلك لما يحمله الرمز من تركيز، فيكون معادلا موضوعيا لدوالَ كثيرة.

وإذا كان الإنسان كائنا ثقافيا متميزا بنسق معقد من الرموز[109](اللّغات والدّيانات والقيم الثّقافية)، فكلها رموز تحمل في طياتها مدلولات روحيّة وفكريّة، والإنسان هو الكائن الوحيد الذي يركب الرموز ويستعملها، وهو نفسه الذي يفك ألغازها وأسرارها[110].

ونقدم إحصاء لمجل تلك الرموز الدينية والثقافية والقومية وغيرها، ونؤول بعض دلالاتها، ثم ننظر في خدمة الرمز للدلالة العامة، وارتقائه سمة يُعلَّم بها شعر الشاعر وصوره الفنية:

---

[107] ينظر: أمنة بلعلي، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص05.

[108] ينظر: المرجع نفسه، ص124.

[109] ينظر: عمّار شلواي، مسرحية أهل الكهف–مقاربة سيميائية، الملتقى الوطني الثالث السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 19–20 أفريل، 2004، ص357 .

[110] ينظر: المرجع نفسه، ص357–358.

النموذج	رقم (ص)	الرمز	دلالته
سوف لا يعدم الهلال صلاح الدين فاستصرخي الصليب الحقودا	18	الهلال، صلاح الدين، الصليب	رمز القوة الظلم + التحريف.
كما عطّلت من قبل "هوشمين"	18	هوشمين	رمز التحرر.
وجعلنا لجندها "دار لقمان" قبورا	18	دار لقمان	مصارع الظالمين
تحدوه ملائكة مسومون	27	ملائكة	علامات التأييد.
لها هاروت قد سجد احتسابا	34	هاروت	الجمال.
ونحتزم الكنيسة	39	الكنيسة	النصرانية.
وكان محمد نسبا لعيسى	39	محمد، عيسى	تعايش الأديان.
وموسى كان يأمر بالتآخي	39	موسى	اليهودية الأصل (غير المحرفة).
وبلادنا بيد <<الكلاص>>خلاصها	50	الكلاص	الثورة والجهاد.
نادى بها جبريل في سوق الفدا	59	جبريل	مباركة السماء.
نسب بدنيا العرب...	60	العرب	العروبة.
الضاد في الأجيال خلد مجدها	60	الضاد	العروبة والخلود.
ألقى عصاه بها الكليم	63	الكليم	القداسة.
وجمال أعمل في حشاها المبضع	63	جمال	القائد الثائر.
و"الطور" أبكى من تعود أن يرى في "حائط المبكى" يسيل الأدمعا	63	الطور، حائط المبكى	القداسة.
وأقام عزرائيل يحمي المنبعا	66	عزرائيل	القوة والغلبة.
واختار يوم الاقتراع نفمبرا	67	نفمبرا	تاريخ المجد.
جيش التحرير احنا ماناش فلاقة	79	فلاقة	الاستنكار.
أنت محراب الضحايا	88	محراب	العبادة، قداسة الجهاد.
تبعث بها يعرب	92	يعرب	العروبة.

وها هو أحمد... وها هو جبريل	106	أحمد ... جبريل	الإسلام.
ناداه عقبة للفداء وحيدر	134	عقبة، وحيدر	الثوار الأحرار.
والنار في مس الجنون (عزيمة)	134	عزيمة	استئصال الداء (عند العوام).
ويا ابن مريم في ذكراك موعظة	150	ابن مريم	النصرانية
واتقوا الله في العروبة والفصحى	189	الفصحى	العروبة
لله در أبي ذر!! وثورته. فما لماركس عنه اليوم ألهانا	298	أبو ذر ماركس	- الدعوة إلى الاشتراكية التعاونية. - الدعوة إلى المذهب الشيوعي الاشتراكي.
قل يا جمال يردد قولك الهرم	299	جمال... الهرم	القائد الثائر.
لن يخزي الله شعبا فيه ناصره	301	ناصره	القائد الثائر
أم كيف ترهب إسرائيل ...	302	إسرائيل	تحرفت دلالة النبوة إلى دلالة الظلم والتمادي فيه.
من (وعد بلفور) وعد الله ينقذنا	302	وعد بلفور	التاريخ الأثيم
ففي الجزائر حيفا والخليل	303	حيفا... الخليل	الوحدة الإسلامية العربية.
وكانت لإبراهيم بردا جهنم	306	إبراهيم	الأبوّة النبوية.
وحدثنا عن يوم بدر	309	بدر	التاريخ المجيد.
على رقعة الشطرنج...	311	الشطرنج	الأرض المعطاء التي يتكالب عليها الأعداء.
فلا قيصر في الأرض يبقى ولا كسرى	312	قيصر، كسرى	معاني الفرعنة والظلم والجبروت.
أحاط بنا كوهين.....	315	كوهين	معاني القساوة والغلظة والتلذذ بتعذيب الآخرين

وبلغ شعيب بن الحسين تحيتي	316	شعيب بن الحسين	مركز الإشعاع الفكري والديني.
وحق الجميلات الثلاث.	318	الجميلات	تحدي حواء وعزّتُها، فإن المقصود هنا: جميلة بوحيرد، جميلة بوعزّة، جميلة بوباشا، اللواتي حكم عليهن بالإعدام.
فلسطين يا مهبط الأنبياء	336	فلسطين	الوحدة الإسلامية.
وخلدت حطين...	343	حطين	الوحدة الإسلامية.
من القادسية أنصاريه	343	القادسية	الوحدة الإسلامية.
وجندت من خالد بن الوليد	343	خالد بن الوليد	الوحدة الإسلامية.
وسعد بن وقاص أبطاليه	343	سعد بن أبي وقاس	الوحدة الإسلامية.
محمد أبقى لنا عبرة من الذئب والغنم القاصية	349	الذئب والغنم القاصية	محمد رمز الإسلام/ حضّ على الاتحاد.

على الرغم من الدلالات التي تحملها هذه الألفاظ المقدمة، إلا أن الشاعر حرّف هذه الدلالات -على طبيعتها- إلى دلالات أخرى فرضها السياق الشّعري، وهي دلالة معاني قوّة الجزائر وثورتها وخلود مبادئها.

من خلال جدول الإحصاء يتضح أن الرموز تقسمت إلى:

- رموز دينية، مثل: محمد، الهلال، الملائكة، عيسى، موسى، المحراب، ابن أبي وقاص، فلسطين، صلاح الدين... وهي رموز اغترف منها الشاعر، دلالة على تجذر الدين فيه وفي شعبه، وما يحمله هذا الدين من عناصر البقاء والعزة لو تمسك به المتأخرون كما كان عند السلف الأول. وهو – أيضا- يفيض على القصيدة معاني الجلال والهيبة والقداسة، ويكسب النص جمالا أسلوبيا ومعاني متدفقة، وذلك بما يحمله من كثافة وثراء، فالشاعر يجنح إلى مفردات الدين وأبطاله ارتقاء بالمعنى وتزيينا للأسلوب، وتعبيرا عن الشخصية الإسلامية الضاربة في أعماق النفوس والتاريخ، وتأكيدًا على أن التمسك بالإسلام

هو وحده مفتاح النصر. إنّ الشاعر مفدي قصد "تجلية المعتمد الأيديولوجي للثورة الجزائرية بانطلاقها من العقيدة الإسلامية"[111].

- رموز تاريخية، مثل: هوشمين، دار لقمان، جمال، قيصر، كسرى. وهي رموز تكسب النص أبعادا تتصل بالأصول المرتبطة بحوادث التاريخ وأحداث الأزمنة الغابرة. وهذا النوع من الرموز يشحن النص بمعان كثيرة، فيها استدعاء للماضي وربطه بالحاضر والمستقبل.
- رموز قومية، مثل: الضاد، يعرب، وهي رموز يفجر من خلالها الشاعر كوامن العروبة في نفوس حاملي هذا اللسان، ويجعل منها كثافة لغوية تحاول إشباع نهمه إلى أكبر قدر من الدلالات المتعلقة باللغة، التي هي من صلب رسالة الشاعر مفدي زكريا.

وقد وفق الشاعر في الرقي بدلالات الرموز إلى درجة فنية شعرية راقية، بما حرّف من تلك الدلالات، فانطلق المعنى من رمز محدد إلى آفاق تأويلية، تنسجم مع سياق النص الشعري في هذا الديوان. ف« رمز الروح مثلا يوحي بسمو رسالة الثورة، والتشبيه بالمسيح يرمز من الجانب الخارجي إلى عملية الاضطهاد(قساوة الصلب)، ومن الجانب الداخلي يرمز إلى اللامبالاة عند أحمد زبانا والسعادة التي تغمر قلبه، وعلى وجهه علامات الرضى»[112].

وهذه الرموز تكون في شكل صور شعرية رامزة، إيحائية، وقد تكون مكثفة كما قد تكون مفصلة، وكلها من قبيل الإشارة الدالة.[113]

ومن خلال مسرد الرموز تظهر نماذج ثنائية رمزية كثيرة، تبين طرح الأنا والآخر، أختار منها في هذا الفصل ثنائيتين: الأولى ثنائية الهلال/الصليب (ص18)، والثانية ثنائية أبو ذر/ماركس(ص298).

لقد ظل الهلال- وهو رمز الإسلام- قرونا متتالية يرحب بالصلبان وما أكثرها ويدعو النصارى إلى التي هي خير، ولا يكرههم على معتقد أو عبادة أو نمط ما من التفكير والعيش.

---

(111) يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا – دراسة فنية تحليلية، رسالة ماجستير مطبوعة، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1987 ، ص434.

(112) المرجع نفسه، ص321-322.

(113) ينظر: محمد ناصر، مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989، ص124.

إن الهلال من كلمات القرآن الكريم، وهو مقياس عدة الأيام واكتمال الشهر، وبه تتحدد العبادات كالصيام والحج، أمّا الصليب فهو تصوُّر شارة الصلب الذي ادعاه النصارى، وصار يعلو الكنائس ويعلق على صدور الأدعياء، لكن ليس مبلغ هذين الرمزين في هذه الدلالة المعنوية. إنما يظهر الخطر حقا في ما تبثه هذه العلامة(الصليب) من حقد مركب في نفوس حامليه ضد الموحدين، وذلك ما أثبتته حوادث التاريخ على مر القرون منذ ظهور الإسلام. ولذلك جعل الشاعر رمز الهلال مرتبطا بصلاح الدين، أي بالطائفة التي تؤمن بمبادئ الهلال حقا، وإن كان صلاح الدين قليلاً بين المسلمين، فإن الهلال لن يحرم من هذا القليل الذي يعادل الكثير من حاملي الصلبان.

سوف لن يعدم الهلال صلاح الديـ ــن فاستصرخي الصليب الحقودا

وقد يظهر بين فترة وأخرى هلال يهيمن على آلاف الصلبان، كما شهد العالم انتصار الهلال في شهر رجب قريبا في تركيا(العلمانية)، فظهرت شارات الإسلام في الانتصار الكبير في الانتخابات الأخيرة، مما جعل المحللين السياسيين والقارئين للوضع الانتخابي يقولون "الهلال في موطن الصليب"، مع أن الكاثرة الكاثرة في تركيا مسلمة في أصلها[114]، وقد سبق هذا البيت بمرادفات الهلال(العروبة، الشرق) وبمرادفات الصليب(فرنسا).

ويزعم الاستعمار العالمي أن المسلمين يتعصبون ضد الطوائف النصرانية واليهودية.

وقالوا في الجزائر سوف يلقى أجانبها إذا انتصرت تبابا

هُمُ كذب وما لَهُمُ دليل وكان حديثهم أبدا كذابا

وبالعكس فإن هذه الطوائف هي أسعد أقليات في الدنيا؛ لأن الإسلام يأمر باحترام المخالفين في الدين. والتهمة توجه لهم هم، فالإنجليز – مثلا- تسعة أعشارهم بروتستانت وعشرهم كاثوليك، فكيف عاملو هذه القلة؟ حرموهم حق التصويت في الانتخابات، وحق التمثيل النيابي، وحق الاشتغال بمهنتي الطب والمحاماة وحق التزاوج مع البروتيستانت، وحرموهم أيضا من ركوب الخيل! حسبهم الجحاش والحمير، فإذا ركب الكاثوليكي فرسا حسنا حكم القضاء أن يبيعه إلى أحد البروتيستانت؟[115]

---

[114] ينظر: جريدة الشروق اليومية، ع2053، الثلاثاء 2007/07/24، ص17.

[115] محمد الغزالي، الدعوة الإسلامية تستقبل قرنها الخامس عشر، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1988، ص46.

أمّا ثنائية (أبو ذر/ماركس) فإنها تحيلنا إلى الحديث عن اشتراكية الإسلام واشتراكية الشيوعية، ولا مجال للمقارنة.

فقد أعلن الإسلام أن الناس شركاء في ثلاث الكلاِ والماء والنار، ودعا الإسلام إلى التعاون والمواساة وإخراج الزكاة والتقرب إلى الله بالصدقات. وقد كان الصحابي أبو ذر الغفاري مهتما بأمر المسلمين والفقراء منهم خاصة، فقد دخل المسجد مرة فوجد النبي – صلى الله عليه وسلم– وحده، فقال له النبي: أدن مني يا جندب، فاغتنم الفرصة وسأله – فيما سأله– عن الصدقة، فقال النبي: (بخ بخ يا أبا ذر الصدقة في السر تطفئ غضب الرب، والصدقة في العلانية تُذهب عن صاحبها سبعمئة شر..)[116]، والصدقة (الفرض والنفل) نوع من أنواع إخراج المال وتقديمه للآخرين من المعسرين، وهذه آلية الشركة الإسلامية.

وقد ثبت عن أبي ذر إخراج كل ما عنده، فقد أهدى إليه معاوية ألف دينار يختبره، ثم بعث له رسوله بعد يوم واحد يخبره أن معاوية أرسل بالألف دينار إلى غير أبي ذر لكن الرسول أخطأ، فقال أبو ذر قل لمعاوية ما أصبح عندنا من دنانيرك شيء(لأن أبا ذر قسم الألف كلها ولم يبق عنده منها شيء).[117]، وكان متورعا أشد الورع فقد ناشد العصابة التي حضرت وفاته ألاّ يكفنه من كان أميرا أو بريدا أو عريفا أو نقيبا.[118]

وخلاصة اشتراكية أبي ذر[119] هي أن لا يصير عند الإنسان شيء، أي لا يبيت الإنسان على دينار أو درهم، إلاّ أن يكون معدا لغريم أو باب من باب البر فينفق فيه. إن له فهما خاصًا لقول الله تعالى:(وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ يَوْمَ يُحْمَى عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَى بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ هَذَا مَا كَنَزْتُمْ لأَنفُسِكُمْ فَذُوقُواْ مَا كُنتُمْ تَكْنِزُونَ)(التوبة/34–35). وهذا فهم لا يمنعه الدين

---

[116] ينظر: أبو الليث نصر بن محمد الحنفي السمرقندي، تنبيه الغافلين، تح: فريد عبد العزيز الجندي، دار الحديث، القاهرة، 2005، ص383.

[117] ينظر: المرجع نفسه، ص386–387.

[118] ينظر: المرجع نفسه، ص388.

[119] ينظر: محمد متولي الشعراوي، الإسلام بين الرأسمالية والشيوعية، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، د ت، ص36–37.

الإسلامي، ولكنه لا يفرضه أيضا. فهي مكانة ارتقى إليها أبو ذر حتى قال في شأنه الرسول –صلى الله عليه وسلم–: (ستبعث أمة وحدك).

وقد ورد فيما روى أبو ذر قوله:« حدثني حبيبي إنّ في الإبل صدقة وفي الزرع صدقة وفي الدرهم صدقة وفي الشاة صدقة ومن بات وفي بيته دينار أو درهم لم يعدّه لغريم أو ينفقه في سبيل الله فهو كنز يكوى به يوم القيامة. قالوا يا أبا ذر اتق الله وانظر ما تحدث، فإن هذه الأموال قد فشت في الناس، قال أما تقرأون القرآن (والذين يكنزون الذهب...)»[120].

هذا ضرب من الاشتراكية التي تحضر أن يكون المال دولة بين الأغنياء، وتجعل للفقير حظا من مال الغني، فشتان بينها وبين اشتراكية ماركس التي تقوم على استعباد العمال، إلى درجة أن لا وطن لهم[121] (كما عبر عن ذلك ماركس وصديقه أنجلز)، وأن المجتمع سيكون أمنا، تفارقه جميع الشرور إذا فارقه شيء واحد وهو رأس المال [122]، وترى الشيوعية أنّ الدين انعكاس لشقاء الإنسان واحتجاج على هذا الشقاء(وتضرب مثالا بالرق) [123].

وإذا كانت المادية الماركسية تقوم على أساس مستعار من مذهب هيجل (Hegel)، فإن لب هذا المذهب الذي وضعه هيجل أن الوجود الحق إنما هو وجود الفكرة المطلقة، وأنّ الفكرة أبدية أزلية، قادرة على كل شيء، ولكن بالقوة والقابلية. وبهذه الفلسفة تأتي بواعث الرجاء، ثم تأتي بعدها بواعث اليأس، فما كنا نرجوه يصبح يملأ قلوبنا يأسا، لكي نتخطاه ونتطلع إلى رجاء أعظم وأبقى، ومن هنا تترقى الأديان والمعتقدات والمعرفة، فكل إيمان سيتبعه إيمان أعظم منه. وقد أبقى ماركس على هذا الإطار للفلسفة لكنه أفرغه من المحتوى، ونقله من مذهب فكري لا يرى شيئا في هذا الكون سوى الأفكار إلى مذهب مادي لا يرى شيئا إلا المادة، وسمى مذهبه بالمادية الثنائية، وسمى قوانينها التي تسيطر على

---

[120] ينظر: صحيح البخاري، باب وجوب الزكاة، دار الشهاب الجزائر، 1990، مج1، ج2، ص 11. وينظر: أبو الليث السمرقندي، تنبيه الغافلين، ص387.

[121] ينظر: عباس محمود العقاد، الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام، دار الهلال، مصر، ط2، ص256.

[122] ينظر: المرجع نفسه، ص304–305.

[123] ينظر: روجيه غارودي، ماركسية القرن العشرين، تعريب: نزيه الحكيم، منشورات دار الآداب، بيروت، ط5، 1983، ص145.

الإنسان بالتفسير المادي للتاريخ، والفكرة مخلوقة من المادة، وأطوار التاريخ تتناقض، ويحمل كل طور منها جرثومة نقيضه. [124]

والإشكال الحاصل في الاشتراكية الشيوعية الماركسية ما يواجه أتباعها في بعض الدول الإسلامية، بحيث وقفوا بين حيرتين، حيرة أن يدعوا الاشتراكية نحو الرأسمالية فيواجَهوا بالإباحية التي عبّر عنها آدم سميث بقوله:« دعه يعمل دعه يسير»، فيباح فيها كل شيء، ويباح فيها الربا، وهو محرم في الاقتصاد الإسلامي، والحيرة الثانية أن يرحبوا بالاشتراكية فيواجههم فيها تحديد الملكية أو إلغاؤها، بل أعظم من ذلك التعارض الكبير بين المادية والإسلام. [125]

ومن خلال ما تقدّم من فلسفة الرمز في هذا الدّيوان، تبيّن أنّ الشاعر قد نبذ علامات شخصيّته وحضارته، فعبر من خلال (محمد، الهلال، الملائكة، المحراب، صلاح الدين) عن الأنا، عن عقيدة الجزائري وثقافته وفكره. وعبر من خلال(عيسى، موسى، الكنيسة، الصوامع، الصليب) عن الآخر وعن تعايش حضارة الإسلام مع المخالفين في العقيدة، كما عرّض بالتبديل الذي لحق النصرانية واليهودية.

إنّه يصبغ ديوانه بصبغة شخصيّته وهويّته، ثمّ يقدّم بيانا صريحا فيه حوار علنيّ بين حضارة الشّرق وحضارة الغرب، وذلك من خلال قصيدة ((دعا التّاريخُ ليْلَكَ فاستجابا)) والتّي قرأنا من رموزها: الكنيسة، الصّوامع، القباب، محمّد – صلّى اللّه عليه وسلّم- عيسى، موسى –عليهما السّلام-.[126]

وقالوا في الجزائر سوف يلقى   أجانبها إذا انتصرت تبابا
همُ كذبوا وما لـهمُ دلـيل   وكان حديثُهم –أبدا–كِذابا
ونـحن العـادلون إذا حكمنا   سلوا التّاريخ عنّا والكتابا
ونـحن الصّـادقون إذا نطقنـا   ألفنا الصّدق طبعا لا اكتسابا
وعن أجدادنـا الأشراف إنّـا   ورثنا النّبل والشّرف اللّبابا
كـرام للضّيوف إذا استقاموا   بسطنا في وجوههمُ الرّحابا

---

[124] ينظر: عباس محمود العقاد، الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام، ص99-102.

[125] ينظر: مالك بن نبي، المسلم في عالم الاقتصاد، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط3، 1987، ص42-44.

[126] الديوان، ص38.

ونحترم الكنيسة فيِ حمانا ونحترم الصّوامع والقبابا
وكان محمّد نسبا لعيسى وكان الحقّ بينهما انتسابا
وموسى كان يأمر بالتآخي وحذّر قومه مكرا وعابا
فقل للنّازلين بها: أقيموا كراما واعملوا تجدوا الثّوابا
وقل للماكرين بها :استريحوا فمن يمكر بها يلق الخرابا

إن قراءة هذه الأبيات تبيّن الحوار الذي فعّله الشاعر بين حضارة الشرق (الإسلام) وحضارة الغرب (المسيحية)، فظهرت حضارة الغرب تتهم الشرق (ممثلا في الجزائر)، يظهر ذلك من خلال البيت الأول، الذي يرى أن انتصار الجزائر سبب في إلحاق الأذى بالأجانب عنها، وتأتي الأبيات الموالية لتردّ عن هذه الفرية وتكذّبها، وتصحّح الفكر المضلل، وتبيّن قبول حضارة الشرق للآخرين وتعايشها معهم (مع النصرانية واليهودية)، وقد اتخذ لهما الشاعر رمزي (عيسى، موسى).

إن حضارة الشرق تمدّ يدها البيضاء لمن أراد خيرا، لكنها لا تذلّ ولا تخون مبادئها، بل تقاوم من تجرّد لإهالة التراب على علاماتها وتكدير نبعها الفرت الزلال، يظهر ذلك من خلال البيتين الأخيرين:

(فقل للنّازلين ....
وقل للماكرين ....

هذه هي حضارة الإسلام، ترحّب بجميع الأفكار الإيجابية، وتتعايش تعايشا سلميا مع المخالفين في الدين والعقيدة، وترفض الظلم والعدوان وما تابعه من الأشكال الاستعمارية الحديثة، وتدعو الجميع إلى كلمة سواء من الحق والعدل والحوار، بالحكمة والموعظة الحسنة والمجادلة بالتي هي أحسن.

خاتمة

ليس من السّهل ولا اليسير أن يرصد البحث كلّ ما توصّل إليه، في حجم الخاتمة، لكن – كما جرت سنّة البحوث- نحاول لملمة أهمّ ما تفرّق خلال الأجزاء الثّلاثة، ويمكن تقديمها في الشّكل الآتي:

1- المنهج السيميائيّ – في تعرّضه للنّصوص الأدبية- أحد المناهج النّقديّة المهمّة؛ لأنّه يشمل جميع أشياء هذا الكون، ويدرس النّص دراسة شاملة بدءًا من مقصده إلى علاماته إلى تأثيره إلى دوره في تحضّر الشّعوب وتعايشها، والبحث عن حلول لمشاكلها، وهو منهج قديم متجدّد. أما الدراسات التي لا تجعل النص هدفها ولا تبحث في روحه ومنطلقاته الفكرية، وتجعل غايتها في تطبيق آليات السيمياء على النص فقط تبقى دراسة قاصرة، بل أقرب إلى الترف في لعبة المقاسات.

2- وُسم الشّاعر مفدي زكريا بِسمتين: سمة الثّائر المجاهد، الذّي يصرخ ويهدُر، ويعلو صوته بالتّكبير، وسمة الإنسان العاطفيّ الرّقيق، الذّي يلين ويضعف ويذوب قلبه صبابة، وكان للصّورة (الرّسم) دور كبير في إبراز هذه الجوانب وتشخيصها.

3- اتّسم ديوان اللّهب المقدّس بسمات كثيرة، أهمّها: اغترافه من معين القرآن الكريم واصطباغه بصبغة الإسلام عقيدة وجهادا في سبيل الحق، واستدعاؤه التّاريخَ وحنينه إلى الموروث الشّعريّ القديم (العبّاسيّ خاصّة)، وقد ظهرت هذه السمات من خلال خصيصة التناص.

4- على الرغم من تقليدية العناوين – في معظمها- إلا أنها كانت مركزة، محملة بدلالات استفزازية مثيرة لوجدان المتلقي.

5- كثرت الجمل الاسمية في العناوين سمة على ثبات المبادئ، وما ورد من الجمل الفعلية غلب عليه الزمن الماضي للدلالة على التوكيد والتحقق. كما ظهرت صيغتا(اسم الفاعل والصفة المشبهة) بعدد مقدور، أما الأولى فتوحي بطراءة الاستعمار والعدوان ، وأما الثانية فتوحي بملازمة الجهاد والثورة متى تطلب الأمر ذلك.

6- وردت الأصوات المهموسة أكثر من الأصوات المجهورة (بخلاف الكلام العادي بين الناس) وذلك مراعاة لمقام التألم والإشفاق، وقد تحرّف الإهماس إلى الإجهار – أحيانا- بسبب التجاور مع الأصوات المجهورة فأعطى للمعاني قوة وإيحاء.

7- كانت للمكان، في هذا الدّيوان، سيميائيّة متفرّدة؛ حيث تحوّل مكان النُّفرة والضّيق والخَلوة إلى جَلوة روحيّة اتّسعت مدارجها، وتفتّقت معها روح الشّاعريّة والإبداع.

8- قدّمت بعض العناصر السّيميائيّة، كالتّناص واللّون والرّمز بطاقة هوية للشاعر ووطنه الجزائر، كما كانت علامات تعرّف بالأنا، وتطرح إشكاليّته مع الآخر، وتبيّن مبدأ السّلم والتّعايش الأصيل في حضارة الشّرق بين المسجد والكنيسة، وتحاول - بذلك- تقريب الأفكار وردم الهوّة التّي كان الاستعمار سببا أساسا في توسيعها.

وما هذه الدراسة سوى نهاية لا تزال تبدأ وبدء لا ينتهي، أرجو أن أوفق، من خلال دراسات قادمة، في تتميم فصول أخرى تكمل تصوير الجوانب السيميائية التي لم يتحدث فيها هذا البحث.

كما أرجو أن أكون قد نبهت غيري من الباحثين ليواصلوا المسير، فلهذا الديوان خاصة ولشعر مفدي زكريا عامة من العلامات والرموز والإيحاءات ما يغري بالبحث والدراسة، وبخاصة ما يحويه هذا الشعر من معان دينية وفكرية وسياسية، يفخر بها كل جزائري، ويجهد في أن يريها للناس صافية حسنة كما هي في أصولها ومنابعها.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، طبع بالمطبعة الثعالبية بالجزائر، 1356هـ-1937م.

المدونـــة:

1. مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، موفم للنشر، الجزائر، ط2، 2000.

المراجـــع

- الكتب العربية:

2.إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1975.

3.ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أحمد الخوف وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة، القاهرة، د ت، ج2.

4.أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تح: يوسف علي طويل ، دار الفكر، دمشق، ط1، 1987، ج 6.

5.أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2003.

6.أحمد شوقي، الشوقيات، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د ت.

7.أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب القاهرة، ط2، 1997.

8.آمنة بلعلي، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

9.إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1992.

10.البخاري أبو عبد الله محمد ابن إسماعيل ابن إبراهيم ابن المغيرة ابن بردزية الجعفي، صحيح البخاري، باب وجوب الزكاة، دار الشهاب الجزائر، 1990، مج1، ج2.

11.بسام قطوس، سيمياء العنوان، طبع وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2000.

12.تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2004.

13.ديوان أبي تمام، الديوان ، ضبط وشرح إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1.

14.الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
15.الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، الحيوان، تح: يحيى الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت- لبنان، ط3، 1997.
16.جبر محمود الفضيلات، القضاء في صدر الإسلام تاريخه ونماذج منه، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، الجزائر، 1987.
17.الجرجاني علي بن محمد ابن علي ، التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط1، 1958.
18.ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد على النجار، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1957، ج2.
19.حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.
20.حافظ إبراهيم، الديوان، مطبعة المعاهد، مصر، ط2، 1922، ج2.
21.حسان بن ثابت الأنصاري، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983.
22.حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
23.حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان/ الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2000.
24.حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1991.
25.حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
26.حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، 1987.
27.حواس بري، شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

28.خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات. دار القصبة للنشر، الجزائر. د ط، 2000.
29.دعبل بن علي الخزاعي، الديوان، جمع وتحقيق محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1962.
30.دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، نص – صورة، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر، 1995.
31.رشيد يحياوي الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي إفريقيا الشرق، 1998.
32.أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، شرح وضبط: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1992.
33.ابن زيدون، الديوان، تح: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، 1979.
34.زين الخويسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم، مكتبة لبنان –بيروت، ط1، 1992.
35.السجاعي، حاشية السجاعي، على القطر، مطبعة المنار، تونس، د ت .
36.ابن السراج، الأصول في النحو، تح: محمد الحسين الفتلي مؤسسة الرسالة، ط3، 1408هـ، ج1.
37.سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1992.
38.صبحي صالح، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،1981.
39.أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، شرح عبد الرحمن البرقوقي، تح: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ت، ج2.
40.عباس حسن، النحو الوافي دار المعارف، القاهرة، ط8، 1986، ج1.
41.عباس محمود العقاد، الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام، دار الهلال، مصر، ط2، د ت.
42.عبد الحميد بواريو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003.
43.عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الجيل، بيروت، د ت.

44.عبد الغني الدقر، معجم النحو، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1402 هـ.
45.عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
46.عبد اللطيف شريفي و زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004.
47.عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريجية، النادي الأدبي الثقافي، جده، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985.
48.عبد الملك مرتاض، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.
49.عبد الملك مرتاض، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة، 2001.
50.عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.
51.عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، 2003.
52.علي بن أبي طالب، الديوان، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، 1989.
53.عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، د ت.
54.غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، 2002.
55.فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون: دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993.
56.فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دارية الإعجاز، تح: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط1، 1985.
57.ابن كثير عماد الدين أبو الفداء إسماعيل، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2006.
58.كريم زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية (دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2001.

59.كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، المكتبة اللغوية، ط3، 2001.
60.أبو الليث نصر بن محمد الحنفي السمرقندي، تنبيه الغافلين، تح: فريد عبد العزيز الجندي، دار الحديث، القاهرة، 2005.
61.مالك بن نبي، تأملات، دار الفكر، دمشق، ط5، 1991.
62.مالك بن نبي، المسلم في عالم الاقتصاد، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط3، 1987.
63.مالك بن نبي، الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، دار الفكر دمشق، سوريا، تصوير 1985.
64.محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978.
65.محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، طبعة 1994.
66.محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998.
67.محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراسي الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.
68.محمد كشاش، لغة العيون، حقيقتها، مواضيعها وأغراضها، مفرداتها وألفاظها، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1999.
69.محمد متولي الشعراوي، الإسلام بين الرأسمالية والشيوعية، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، د ت.
70.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1985.
71.محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي في العرب بيروت – لبنان/ الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987.
72.محمد ناصر، مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989.
73.محمود السعران، علم اللغة – مقدمة للقارئ العربي، القاهرة، ط2، 1992.

74.مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي)، دار الوفاء – الإسكندرية، ط1، 2002.

75.معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، جدة – المملكة السعودية، ط1، 2002.

76.منذر العياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب /بيروت- لبنان، ط1، 2004.

77.ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1997، ج3 .

78.مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر، 2005.

79.ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

80.النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، السفر الأول، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د ت.

81.ابن هشام الأنصاري أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2004.

82.أبو هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط2، 1989.

83.وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، دورية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ع207، مارس 1996.

- الكتب المترجمة:

84.أ.س. رابوبرت: مبادئ في الفلسفة، تر: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969.

85.جان كلوك كوكي، السيميائية مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003.

86.الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، 1992.
87.روجيه غارودي، ماركسية القرن العشرين، تعريب: نزيه الحكيم، منشورات دار الآداب، بيروت، ط5، 1983.
88.رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986.
89.رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا وحسين سحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1998.
90.رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 1994.
91.سيزا قاسم، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1982.
92.غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، ط2.
93.ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1990.
94.ميشال آريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2002.
95.ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد مصلوح ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000.

الرسائل الجامعية

96.محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، رسالة ماجستير (مخطوطة) جامعة الجزائر، 1986 -1987.
97.يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا - دراسة فنية تحليلية، رسالة ماجستير مطبوعة، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1987.

- **الملتقيات:**

98. أحمد جاب الله، الصورة في سيميولوجيا التواصل، محاضرات الملتقى الرابع، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة،28-29 نوفمبر 2006.
99. عبد الجليل منقور، المقاربة السيميائية للنص الأدبي أدوات ونماذج، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة،07-08 نوفمبر 2000.
100. الطيب بودربالة، سيميائية وسائل الإعلام – ماريشال ماك لوهان نموذجا، محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 19-20 أفريل، 2004.
101. الطيب بودربالة، قراءة في كتاب "سيماء العنوان " لبسام قطوس، أعمال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 15-16 أفريل 2002.
102. عبد الرحمان تبرماسين، فضاء النص الشعري، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000.
103. عمّار شلواي، مسرحية أهل الكهف-مقاربة سيميائية، الملتقى الوطني الثالث – السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة،19-20 أفريل 2004.
104. قادة عقاق، "ما هي العلامة؟ وما طبيعتها في التراث العربي الإسلامي؟"، أعمال الملتقى الأول السيمياء والنص، جامعة محمد خيضر بسكرة، 7-8 نوفمبر2000.
105. يوسف الأطرش، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى، محاضرات الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة،28-29 نوفمبر2006.
106. بشير إبرير، بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري، أعمال الملتقى الوطني الثاني،السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2002.

- **الدوريات والمجلات والجرائد:**

107. أسعد السكاف، مارون عبود ناقد كالفراشة يلمح ولا يصرح، مجلة العربي، تصدر عن وزارة الإعلام بالكويت، ع/ 486، مايو أيار 1999.
108. آمنة بلعلى، نظرية النص عند جوليا كريستيفا، مجلة اللغة والآداب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع 08، 1996 .

109.آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، دورية الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، طبع دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ع1، ماي 2006.
110.بلقاسم دفة، التحليل السيميائي للبنى السردية في رواية "حمامة سلام"، مجلة الموقف الأدبي، شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع385، أيار 2003.
111.جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، دورية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25، ع3، يناير مارس 1997.
112.رشيد بن مالك، البحث السيميائي المعاصر، مجلة السيميائية والنص الأدبي، تصدر عن جامعة باجي مختار عنابة، 1996.
113.عبد الناصر هلال، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة إبداع، ع 19، 1996.
114.علي خفيف، سيميائية المكان في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، مجلة التواصل، تصدرها جامعة عنابة – الجزائر، ع8، جوان 2001.
115.محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 28، العدد 01، يوليو سبتمبر 1999.
116.محمد ناصر، شعر الثورة من جانبه الفني، مجلة الثقافة، الجزائر، ع86، مارس 1985.
117.ن. تابييرو، التحليل السيميائي للخطاب العربي المعاصر، تر: محمد يحياتن، مجلة السيميائية والنص الأدبي، تصدر عن جامعة عنابة، 15-17 ماي 1995.
118.يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي، مجلة "الحياة الثقافية" شهرية تصدرها وزارة الثقافة، تونس، ع147، سبتمبر 2003.
119.جريدة الشروق اليومية، ع2053، الثلاثاء 2007/07/24.

- المراجع الأجنبية:

121. Jean Dubois et al, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, édition de Larousse, Paris, 2001.

– الأقراص المضغوطة:

الموسوعة الشعرية، الإصدار الثالث، المجمع الثقافي أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2003.

الفهارس

فهرس الآيات القرآنية

* اعتمدنا في ترتيب الآيات القرآنية حسب ترتيب المصحف الشريف.

يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الآمِنِينَ﴾		
(وَأَنزَلَ الَّذِينَ ظَاهَرُوهُم مِّنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِن صَيَاصِيهِمْ)	(الأحزاب/26)	85
(وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ)	(فاطر/27)	117
(يَنظُرُونَ مِن طَرْفٍ خَفِيٍّ)	(الشورى/45)	7
(وَلَوْ نَشَاء لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ)	(محمد/30)	6
(سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ...)	(الفتح/29)	6
﴿...كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ﴾	(الفتح/29)	86
(لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِّن طِينٍ مُسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ)	(الذاريات/33-34)	7
(مُسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ)	(الذاريات34/)	6
(يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ)	(الرحمن/41)	6
(مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ) (الرحمان 76)	(الرحمن/76)	117
(لَوَوْا رُؤُوسَهُمْ)	(المنافقون/5)	7
(جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ)	(نوح/7)	7
﴿إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْءاً وَأَقْوَمُ قِيلاً﴾	(المزمل/6)	84
(وَإِذَا مَرُّواْ بِهِمْ يَتَغَامَزُونَ)	(المطففين/30)	7
(إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ)	(القدر/1)	84
﴿ تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمْرٍ)	(القدر/4)	85
(وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ)	(الهمزة/1)	7

فهرس الأبيات الشعرية

* اتبعنا في فهرسة الأبيات الشعرية الترتيب الألفبائي اعتمادا على حرف الروي، فإن تعددت الأبيات على روي واحد جعلنا الترتيب بحسب ورودها في الديوان.

البيت	الشاعر	ص
لا تلم كفي إذا السيف نبا صح مني العزم والدهر أبى ربّ ساع مبصر في سعيه أخطأ التوفيق فيما طلبا	حافظ إبراهيم	ج
وهل سمع المجيب نداء شعب فكانت ليلة القدر الجوابا	مفدي زكريا	85
بناشئة هناك أشد وطأ وأقوم منطقا، وأحد نابا	مفدي زكريا	85
تنزل روحها، من كل أمر بأحرار البرابر، قد أهابا	مفدي زكريا	85
وزلزل من صياصيها فرنسا وأوقع في حكومتها انقلابا	مفدي زكريا	85
وهزت مريم العذرا نخيلا فأسقطت الفلوذج والرضابا	مفدي زكريا	86
وإنا أمة وسط، نصافي مودتنا الألى قالوا صوابا	مفدي زكريا	86
السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب	أبو تمام	91
بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب	أبو تمام	91
وقالوا في الجزائر سوف يلقى أجانبها إذا انتصرت تبابا هم كذب وما لهم دليل وكان حديثهم أبدا كذابا	مفدي زكريا	133
وقالوا في الجزائر سوف يلقى أجانبها إذا انتصرت تبابا همُ كذب وما لهمُ دليل وكان حديثُهم –أبدا–كِذابا ونحن العادلون إذا حكمنا سلوا التّاريخ عنّا والكتابا ونحن الصّادقون إذا نطقنا ألفنا الصّدق طبعا لا اكتسابا وعن أجدادنا الأشراف إنّا ورثنا النّبل والشّرف اللّبابا كرام للضّيوف إذا استقاموا بسطنا في وجوههمُ الرّحابا ونحترم الكنيسة فيِ حمانا ونحترم الصّوامع والقبابا وكان محمّد نسبا لعيسى وكان الحقّ بينهما انتسابا وموسى كان يأمر بالتآخي وحذّر قومه مكرا وعابا فقل للنّازلين بها: أقيمواكراما واعملوا تجدوا الثّوابا وقل للماكرين بها :استريحوا فمن يمكر بها يلق الخرابا	مفدي زكريا	135
رموني بعقم في الشباب وليتني عقمت فلم أجزع لقول عداتي	حافظ إبراهيم	92
وامتثل سافرا محيّاك جلاّ دي ولا تلتثم فلست حقودا	مفدي زكريا	60

اشنقوني فلست أخشى حبـالا واصلبوني فلست أخشى حديدا .... واقض يا موت فيّ ما أنت قاض أنا راض إن عاش شعبي سعيدا	مفدي زكريا	60
قام يختال كالمسيح وئيـدا يتهادى نشوان يتلو النشيـدا باسم الثغر كالملائك أو كالطفل يستقبل الصباح الجديـدا حالما كالكليم كلمه المجـد فشد الحبال يبغي الصعــودا وتسامى كالروح في ليلة القدر سلاما يشع في الكون عيدا وتعالى مثل المؤذن يتلو كلمات الهدى ويدعو الرقودا	مفدي زكريا	63
زعموا قتله وما صلبوه ليس في الخالدين عيسى الوحيدا لفه جبرئيل تحت جناحيـه إلى المنتهى رضيـا شهيـدا	مفدي زكريا	63- 84 64
وتسامى كالرّوح في ليلة القد ر سلاما يشع في الكون عيدا	مفدي زكريا	84
يقول راجي الصمد علي بن أحمد	ابن معصوم	91
واجعلي بربروس مثوى الضحايا إن في بربروس مجدا تليدا	مفدي زكريا	108
سوف لن يعدم الهلال صلاح الديـ ن فاستصرخي الصليب الحقودا	مفدي زكريا	131
الشَيبُ عِنوانُ المَنِيـ ـيَةِ وَهوَ تاريخُ الكِبَر	علي بن أبي طالب	29
وفعلكم عنوان آرائكم وقد يُبين المخبرَ المنظر	ابن الرومي	29
أو أن مروحـة تعد ذريعة فاليوم بالأرواح لا نتأخـر أو كان يوليو في الشهور كبابنا فشفيع يوليو في الشهور نفمبر	مفدي زكريا	74
سموك زيتونا وما أنصفوا لو أنصفوا سموك زعرورا	المتنبي	90
سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر	أبي فراس الحمداني	90
قال الزمان.. ألستم.. قالوا: بلى.. نحن الضيوف وأنت رب الدار	مفدي زكريا	91
الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البقاء على الأشباح والصور	ابن عبدون	94
فو الله ما أدري أألحلام نائم ألمت بنا أم كان في الركب يوشع	قول الشاعر	81
سحرت روائعها المدائن عندما ألقى عصاه بها الكليم فروعا	مفدي زكريا	86
كن أيها السجن كيف شئت فقد وطنت للموت نفس معترف لو كان سكناي فيك منقصة لم يكن الدر ساكن الصدف	المتنبي	93
ففي القتلى لأجيال حياة وفي الأسرى فدى لهمُ وعتق	أحمد شوقي	62
طوع الكرى وأناشيدي تهدهدني وظلمة الليل تغريني فأنطلق	مفدي زكريا	69
والنفس تهزأ بالسجّان ساخرة هيهات يدركها أيّان تنزلق	مفدي زكريا	69
أنام ملء جفوني غبطة ورضًى على صياصيك لا همٌّ ولا قَلَقُ	مفدي زكريا	69

يا فتنة الروح هلا تذكريين فتى ما ضره السجن إلا أنه وَمِقُ	مفدي زكريا	69
يا ربّ عجل بنصر كم وعدت به فإنّ بابك باب ليس ينغلق	مفدي زكريا	69
جيش إلي النصر، تحدوه ملائكة مسومون، بموج الموت تندفق	مفدي زكريا	85
سيذكرون إذا الليل الرهيب سجي وجلجل الخطب أني في الدجى فلق	مفدي زكريا	90
سلوى أناديك سلوى مثلهم خطأ لو أنهم أنصفوا كان اسمك الرمق	مفدي زكريا	93
وتغرب الشمس تطوي في ملاءتها سرين أشفق إن يفشيهما الشفق	مفدي زكريا	93
سران في خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبح يفشينا	ابن زيدون	93
ردي علي أهازيجي موقعة فقد أعارك وزنا قلبي الخفق	مفدي زكريا	93
سيان عندي مفتوح ومنغلق يا سجن بابك أم شدت به الحلق	مفدي زكريا	93
أم السياط بها الجلاد يلهبني أم خازن النار يكويني فأصطفق والحوض حوض وإن شتى منابعه ألقى إلى القعر أم أسقي فأنشرق سري عظيم فلا التعذيب يسمح لي نطقا ورب ضعاف دون ذا نطقوا يا سجن ما أنت لا أخشاك تعرفني من يحذق البحر لا يحدق به الغرق إني بلوتك في ضيق وفي سعة وذقت كأسك لا حقد ولا حنق أنام ملء جفوني غبطة ورضى على صياصيك لا هم ولا قلق طوع الكرى وأناشيدي تهدهدني وظلمة الليل تغريني فأنطلق والروح تهزأ بالسجان ساخرة هيهات يدركها أيان تنزلق تنساب في ملكوت الله سابحة لا الأفق إن لاح يفشيها ولا الغسق	مفدي زكريا	95
نسابق الشمس نغزوها بزورقنا فيسخر الموج منا كيف نلتحق وتغرب الشمس تطوي في ملاءتها سرّين أشفق أن يفشيهما الشفق	مفدي زكريا	95
والليل يكتم في ظلمائه شبحا يأوي إلى شبح ضاقت به الطرق يا ليل! كم لك في الأطواء من عجب!! يا ليل حالك حالي، أمرنا نسق	مفدي زكريا	96
أرض الجزائر في إفريقيا قدس رحابها من رحاب الله إن صدقوا	مفدي زكريا	98
طوع الكرى وأناشيدي تهدهدني وظلمة الليل تغريني فانطلق والنفس تهزأ بالسجان ساخرة هيهات يدركها أينا تنزلق تنساب في ملكوت الله سابحة لا الأفق إن لاح يفشيها ولا الغسق	مفدي زكريا	106
من كان قيل بالمكارم قلت قف نحن الضيوف وأنت رب المنزل	محمد بن حمير الهمذاني	91
مازلت بالترحيب حتى خلتني ضيفا له والضيف رب المنزل	دعبل الخزاعي	91

واعمل بقول الأول الضيف رب المنزل	أحمد بن على بن شرف	91
كم رماها ذو والجهالة بالعقم سفاها وخسة وضلالا	مفدي زكريا	92
أشارت بطرف العين خشية أهلها إشارة مذعور ولـم تتكلم فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلا وسهلا بالحبيب المتيم فأبردت طرفي نحوها بتحية وقلت لها قول امرئ غير مفحم	عمر بن أبي ربيعة	09
والزرع اخرج في الجزائر شطأه فمضى وهب إلى الحصاد كرام	مفدي زكريا	86
والحق والرشاش إن نطقا معا عنت الوجوه وخرت الأصنام	مفدي زكريا	86
أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم	المتنبي	90
السيف أصدق لهجة من أحرف كتبت فكان بيانها الإبهام	مفدي زكريا	91
إن الصحائف للصفائح أمرها والحبر حرب والكلام كلام	مفدي زكريا	91
زعمت فرنسا في الجزائر ضلة ملك الجزائر والجنون غرام كاللص يسترق المتاع ويدعي ملكا، أيسمع للصوص كلام؟!	مفدي زكريا	108
ضحوا بأشمط عنوان السجود به يقطع الليل تسبيحا وقرآنا	حسان بن ثابت	29
ألسْتَ ترى العُنوانَ يُكتَبُ آخِراً وأوَّل مَقروءٍ مِنَ الكُتْبِ عُنْوانُ	أبو الفتح البستي	29
بيض صنائعنا سود وقائعنا خضر مرابعنا حمر مواضينا	صفي الدين الحلي	117-50
وكم صبونا بواديها نطارحه صرف الغرام فيندى من تصابينا .... بالأمس كانت توافيكم مدائحنا واليوم جاءت تواسيكم تعازينـا ما كنت أحسب أني في دياركم سأشهد اليوم بعد العيد تأبينـا ولا علمت بان الدهر عندكم من بعدما سرّنا حينا سيبكينـا .... ونسمع الشعب حول العرش بيعتنا حتى يقول لرب العرش آمينا	مفدي زكريا	92
بنتم وبنا فما ابتلت جوانحكم شوقا إلينا وما جفّت مآقينـا حالت لفقدتكم أيامنا فغدت سودا وكانت بكم بيضا ليالينـا إذ جانب العيش طلق من تآلفنا ومورد اللهوصاف من تصافينا غيض العدى من تساقينا الهوى فدعوا بأن نغص فقال الدهر..آمينـا	ابن زيدون	92
عام مضى كم به خابت أمانينا ماذا تخبئه يا عام ستيـنـا	مفدي زكريا	92
ويا دمشق هل ابتلت جوانحنا بعد التنائي الذي قد كان أضنانـا	مفدي زكريا	93

لسنا نسميك إجلالا وتكرمة وقدرك المعتلى عن ذاك يغنينا	ابن زيدون	93
دومي علي العهد مادمنا محافظة فالحر من دان إنصافا كما دينا	ابن زيدون	93
أبا هند فلا تعجل علينا وأنظرنا تخبرك اليقينا بأنا نورد الرايات بيضا ونصدرهنّ حمرا قد روينا	عمر بن كلثوم	117
كَما لاحَ عُنوانُ مَبروزَةٍ يَلوحُ مَعَ الكَفِّ عُنوانُها	لبيد بن ربيعة العامري	29

فهرس الموضوعات